



Музиколошки институт
Српске академије наука и уметности

МАТИЦА СРПСКА
Одељење за сценске уметности и музику
МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ

Главни и одговорни уредник
Проф. др Мирјана Веселиновић Хофман

Рецензенти
Проф. др Даница Петровић, музиколог
Проф. др Душан Иванић, историчар књижевности
Др Александар Васић, музиколог

Ова књига штампана је према одлуци Одбора Одељења за сценске уметности и музику донетој 4. децембра 2018. године

Књига је резултат рада на научним пројектима
Музиколошког института САНУ
„Идентитети српске музике од локалних до глобалних оквира:
традиције, промене, изазови“ (бр. 177004)
и Матице српске
„Музика са маргина – допринос општој и музичкој култури и просвети“,
које је финансирало Министарство просвете, науке и технолошког развоја
Републике Србије.

Штампање ове књиге омогућио је
Покрајински секретаријат за културу, јавно информисање и
односе са верским заједницама

Наташа Марјановић

МУЗИКА У ЖИВОТУ
СРБА У 19. ВЕКУ

Из мемоарске ризнице

Матица српска, Нови Сад
Музиколошки институт САНУ, Београд
2019

Мојим родитељима и браћу

САДРЖАЈ

ПРЕДГОВОР	9
УВОД	13
Предмет и хронолошки оквири истраживања	13
Досадашња истраживања и нове перспективе	16
Извори	19
Музика у контексту културног плурализма	25
ПОРТРЕТИ МУЗИЧАРА И ДЕЛАТНОСТ ИНСТИТУЦИЈА КУЛТУРЕ	29
Свет професионалног музицирања и стварања	30
Свет аматерског музицирања	49
Певачка друштва и инструментални састави	55
Позориште и опера	62
ПРАКСЕ МУЗИЦИРАЊА КАО ИДЕАЛ ГРАЂАНСКОГ ДРУШТВА	70
Кућно и салонско музицирање	70
Вештина музицирања и друштвени статус	70
Салон – поље „полујавне приватности“	77
Цртице о репертоару	82
Музика на баловима, игранкама, беседама и концертима	88
У Хабзбуршкој монархији	88
Друштвени слојеви на балском подијуму	88
Репертоар и национална идеја	92
Хуманитарни карактер окупљања	101
Кафана – простор слободе	103
У Србији	105
Дворски и општински балови, беседе и концерти	105
Српско и европско у музичком репертоару: погледи „изнутра“ и „споља“	112
Кафана – место урбаног и уметничких новитета	117

ИЗМЕЂУ СЕЛА И ГРАДА – ТРАДИЦИОНАЛНА НАРОДНА МУЗИКА	124
Праксе сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа	128
Песме уз рад	128
Песме везане за обичаје годишњег и животног циклуса	132
Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије	136
Село – место очувања традиције	137
Град – место сусрета култура	139
Народни свирачи као национални хероји	142
Гуслар – „безимени српски Омир“	142
Гајдаш у народним обредима и обичајима	148
„Пургерски“ инструменти – тамбура и виолина	150
ЦРКВЕНА МУЗИКА У СФЕРИ ЈАВНОГ И ПРИВАТНОГ ЖИВОТА	156
Појачке праксе и знаменити црквени појци	157
Мелографи, диригенти и композитори	167
Појање у систему школског образовања	174
Појање као део кућног васпитања	180
Приповедање о црквеној музици	186
МЕМОАРСКИ ЗАПИСИ И МУЗИЧКА ИСТОРИОГРАФИЈА	193
Реторичко-стилски и жанровски оквири	193
Специфичности документарног и фикционалног	199
Документарно-уметнички жанрови на размеђи приватног и јавног	206
Мемоарски текстови о музици у истраживањима културе	213
УМЕСТО ЗАКЉУЧКА	216
СКРАЋЕНИЦЕ	227
ИЗВОРИ (избор)	228
НОТНА ГРАЂА	230
ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА	230
SUMMARY	249
ПРИЛОГ – CD (САДРЖАЈ)	253
ИМЕНСКИ РЕГИСТАР	255

ПРЕДГОВОР

У овој књизи су, на основу сведочанстава забележених у делима српске документарно-уметничке прозе из друге половине 19. века, разматрани сложени токови и везе између српске културне и музичке историје.¹ До сада неистражена, мемоарска дела из пера српских културних посленика 19. века потврђују да је музика била важан сегмент живота свих слојева српског друштва, у сложеним геополитичким и културноисторијским контекстима у том периоду. У дијахроној перспективи, истражени материјал одсликава динамику и еволуцију облика и видова присуства музике и музичког живота у свим срединама насељеним српским живљем: у Хабзбуршкој монархији, Кнежевини и Краљевини Србији, као и у српским енклавама у другим срединама.

Представљајући статус музике у контексту културе свакодневног, јавног и приватног живота међу Србима у 19. веку, документарни, мемоарски записи посебно сведоче о месту музике у сфери личног интересовања, афинитета и искустава писаца и њихових савременика. Кроз појединачне тематске слике о музици, у изворима су портретисани музички ствараоци, извођачи и публика, представљен је рад значајних музичких институција, описани су различити облици и поводи за музицирање, коментарисани аспекти музичке интерпретације, анализиране одлике традиција вокалне и инструменталне музичке праксе из различитих регија. Сакупљени записи отварају мноштво сложених питања, која воде ка тумачењу статуса музике у широком друштвеном, културно-политичком, духовном и уметничком контексту епохе. Међу многима су и питања о функцији музике у означавању друштвеног статуса, у оквиру представљања разлика између урбане и руралне средине и у еволутивним процесима урбанизације, образовања, настајања нових културних слојева. Приказ музичког стваралаштва и извођаштва у свим поменутиим сферама, као значајног сегмента српског народног и уметничког наслеђа, кореспондира са

.....
¹ Студија је проистекла из докторске дисертације, одбрањене 28. 12. 2016. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (комисија: проф. емеритус др Душан Иванић (ментор), др Катарина Томашевић, научни саветник, др Драгана Вукићевић, редовни професор, др Данка Лајић Михајловић, виши научни сарадник).

контекстом говора о неговању националног стила и израза, подстакнутом интензивним буђењем националне свести у овом периоду српске историје. Мемоарске белешке сведоче и о потреби за представљањем српске музичке баштине у ширим друштвеним, културним и уметничким оквирима, као и о усвајању појединачних тековина модерне, европске културе.

Прикупљена грађа је анализирана и вреднована с обзиром на своју садржину и на ставове аутора, а промишљање постављених хипотеза усаглашено с увидом у релевантне студије из области опште и културне историје, историје књижевности и књижевне критике, историје музике, културне антропологије, историје ликовних уметности. Комплексност и разноликост грађе на основу које су формирана средишња поглавља студије одредиле су и њихове неистоветне структуре. Уз пуну свест о различитим могућностима организације материјала, па и концепције појединачних поглавља, с обзиром на проблеме и изазове прве систематизације, у овој прилици садржај централних поглавља организован је према основним тематским целинама о музици које су уочене у мемоарским написима. Начелно разграничење на приказ аспеката живота различитих музичких жанрова унутар поглавља добило је посебна рашчлањења, у складу са контекстуалним оквирима. Пре свега, уважена су историјска и антрополошка виђења датог периода, посебно она о односима јавног и приватног живота, у оквирима комплексне приче о друштвено-културним односима и разноврсним чиниоцима културно-уметничког живота међу Србима на различитим територијама.

Сложеност сваке од отворених тема у оквиру првог прегледа сакупљене грађе имплицира потребу за даљом разрадом појединачних поглавља и могућности њихове контекстуализације, укрштања са другим, примарним изворима и секундарном литературом. У том смислу нужно је констатовати и својеврсну „пропустљивост“ граница међу поглављима, с обзиром на карактеристично преплитање разматраних питања и постављених тема. Један од упечатљивих примера је област црквене музике, која суштински прожима поља свих поглавља (почевши од приказа делатности појединаца на том пољу и рада црквених хорова, присуства црквене музике у оквирима кућног, клавирног музицирања, њене улоге у контекстима традиционалне, фолклорне музичке праксе итд.), али је овом приликом издвојена и као засебна целина. Такође, у оквиру појединих поглавља представљени су и одабрани сегменти мемоарских записа који не доносе увек директне информације о музици, али на основу којих је могуће осветлити ширу слику друштвено-културних контекста, повезаних и с оквирима музичких дешавања.

О „нивоима документарности“ мемоарских извора, условљености типа записа о музици, карактеристикама самих документарно-уметничких жан-

рова, односно приповедачких поетика појединачних аутора, писано је с основним циљем тумачења доприноса које та грађа доноси досадашњим музиколошким истраживањима музике међу Србима у 19. веку.

*

Моје примарно интересовање за наслеђе српске музике 19. века подстакнуто је вишегодишњим ангажовањем на пројекту припреме *Сабраних дела* Корнелија Станковића, кроз редакторски и коректорски рад на композиторским нотним аутографима, као и аналитички и текстолошки приступ његовој епистоларној заоставштини. Учешће у пројектима Матице српске „Фундаментална истраживања српске музике 18. и 19. века“ и „Музика са маргина – допринос општој и музичкој култури и просвети“ такође је захтевало упознавање историјских извора, попут архивске грађе, извода из штампе и секундарне литературе, као сведочанстава о културном, уметничком и општем просветном развоју српског народа током 19. века, у различитим срединама и регијама. За ова ангажовања, као и за драгоцену усмерења у раду почевши од првих студентских дана, топло захваљујем проф. др Даници Петровић. Велику, срдачну захвалност за дугогодишњу подршку у истраживачком раду и усавршавању дугујем академику Димитрију Стефановићу.

Искуство похађања докторских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду (модул: књижевност) отворило је и нове перспективе за тумачење токова српске музичке историје, с обзиром на увиде у шири књижевноисторијски и културни контекст епохе. За почетно охрабрење приступању на поље филолошких наука и за кључна усмерења током свих етапа рада, највећу захвалност дугујем мом ментору, проф. др Душану Иванићу. Вишеструке добробити интердисциплинарних истраживања, на размеђи између књижевно-музичких и филолошко-музиколошких сфера, показале су се током година студија кроз тумачења статуса музике у сложеним токовима развоја књижевноисториографских идеја, у истраживањима приповедачких поетика у српској књижевности 19. и 20. века, у раду на текстолошкој обради примарних извора, подједнако значајних за српску културну и музичку историју, те кроз разматрања основног концепта генетичке критике. За отвореност и пуну подршку у овој, за мене изузетно подстицајној сарадњи, искрено захваљујем професорима др Тањи Поповић, др Миодрагу Ломи и др Михајлу Пантићу. Проф. др Драгани Вукићевић посебно захваљујем на коментарима основног садржаја докторске дисертације, као и на охрабрењима за даље кораке на пољу интердисциплинарних истраживања. С посебним осећајем задовољства изражавам и наду да ће резултати рада објављени у овој књизи наићи на инте-

ресовање не само међу музичком, музиколошком, већ и међу филолошком и широм читалачком публиком.

За подстицајне разговоре о средишњим поглављима студије захвална сам колегама из Музиколошког института САНУ, међу њима посебно др Катарини Томашевић, као и др Александру Васићу и др Данки Лајић Михајловић, те колегиници др Маријани Кокановић Марковић, ванредном професору на Академији уметности у Новом Саду. На преводу резимеа на енглески језик и на пријатељској подршци захваљујем мр Светлани Милутиновић.

Посебно задовољство донео је рад на припреми звучног прилога овом издању. Садржај компакт-диска осмишљен је с обзиром на основне тематске оквири студије, у циљу илустровања одабраних мемоарских сећања која се односе на опусе појединих аутора, популарне композиције различитих жанрова, као и на традиционалну музичку праксу. Захваљујем сарадницима Радио Београда на отвореној могућности за преузимање репрезентативних снимака из Фонотеке Радио Београда. Велико хвала Милану Недићу, директору Радио Београда, Саши Ковачевићу, руководиоцу Сектора „Програмска подршка“, Ивани Неимаревић, музичком уреднику Трећег програма, и Зорану Марковићу, руководиоцу одељења Фонотеке. За уступљене снимке срдечно захваљујем др Ненаду Ристовићу и др Тамари Адамов Петигјевић, диригенту хора „Св. Стефан Дечански“ из Новог Сада. На особитом ентузијазму у раду на припреми звучног материјала искрено сам захвална Зорану Јерковићу.

Издавачу и сарадницима Матице српске захваљујем на указаном поверењу и великој помоћи у раду. Драгом пријатељу и сараднику мр Милану Јанићу захвална сам на уложеном труду у осмишљавању дизајна и техничке припреме издања.

Коначно, најтоплију благодарност на подршци, стрпљењу и разумевању, на суштинском надахнућу за истрајност, упућујем мом супругу Владимиру и нашој деци Јовани и Николи.

У Београду,
априла 2018.

УВОД

Предмет и хронолошки оквири истраживања

Предмет истраживања у овој студији јесу дела из корпуса српске документарно-уметничке прозе друге половине 19. века, која представљају драгоцену грађу за упознавање токова српске културне и музичке историје. Аналитички су обрађене доминантне врсте из наведене области: мемоари, дневници, аутобиографије и путописи, као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима овог периода. Претежно су анализирани објављене књиге, уз спорадичан увид у појединачне записе који припадају архивској грађи. Изостављен је преглед документарно-уметничке прозе објављене у периодици, док је преписка селективно укључена.²

Корпус мемоарских дела обухваћених истраживањем хронолошки је, у ширем смислу, ограничен на период друге половине 19. века. Анализирана дела су или настала у овом периоду, или се њихов садржај односи на тадашње актуелне токове културног живота међу Србима. Тако су, на пример, репрезентативним примерима документарних прозних остварења која приказују и феномене музичког живота 19. века, придружени мемоарски записи Јакова Игњатовића, који настају између 1879. и 1888. године, а садржајно се односе на раздобље између двадесетих и педесетих година, као што и мемоарски записи Косте Христића, настали између 1912. и 1926. године, сведоче о дешавањима током шесте и седме деценије 19. века. Такође, *Портрети с њисама* Јована Грчића датирају из периода 1921–1939. године, а односе се на стваралаштво и активности музичара крајем друге половине 19. и почетком 20. века, итд. Јасно је,

.....
² Основним изворима придружени су увиди у сегменте преписке Корнелија Станковића, која је обрађивана у оквиру рада на пројекту припреме композиторових Сабраних дела. Разматрани су и сегменти преписке Јована Пачуа, Исидора Бајића, Мите Топаловића, Тихомира Остојића, Стевана Мокрањца, Драгомира Брзака и Јована Иванишевића, објављени уз биографске записе о поменутиим композиторима у делу: Грчић 1924–1926, као и одломци преписке Милана Савића с Урошем Предићем. Вид.: САВИЋ 2009.

дакле, да одабрани извори обухватају шире временско и културно раздобље од оног омеђеног годинама настанка дела, одсликавајући ранији период.

У историјским прегледима српске музике, друга половина 19. столећа сагледана је као епоха предромантизма и романтизма (вид.: Ђурић Клајн 1971: 50–74; Маринковић 1998; Marković 2005). Стана Ђурић Клајн дефинисала је профил српске музике овог доба и употребом термина „бидермајер“, као синонимом за „закасниели“ романтизам Корнелија Станковића (Ђурић Клајн 1971). Према гледиштима о почетку „новог раздобља“ у развоју српске музике у 19. веку (у односу на доба старе српске музике, средњи век и музику 18. века), дефинисан је став о њеним примарно романтичарским оквирима, почевши од тридесетих година 19. до средине 20. века. Ова еволуција је разматрана кроз три основне етапе, међу којима је, у другој половини „дугог“ 19. века, издвојено доба предромантизма (до почетка осамдесетих година) и романтичарски период (Мокрањчево доба – до 1914) (Маринковић 1998: 40). Уметност предромантизма је сагледана као одраз духовних потреба младог српског грађанства и тежњи ка демократизацији уметности, као сегмент борбе за остварење националнослободилачких идеала, пробуђених у овом периоду српске историје (Маринковић 1998: 40). Уочено је и да су идејни и садржајни кругови предромантизма у музици – будући развијени под утицајем просветитељске мисли, одликовани новом осећајношћу, интересовањем за прошлост, стремљењем ка народном, фолклорном наслеђу, установљењу нових естетичких норми природности у избору изражајних средстава – били блиски онима у ондашњој српској књижевности (Маринковић 1998: 41).

Специфичности манифестација предромантизма у музици сагледане су с обзиром на условљеност њеног развоја конкретним друштвено-историјским околностима у средишњим деценијама 19. века. Као основни облици музичког живота, разматрани су елементи развоја хорског, солистичког и камерног музицирања и позоришне музике. Посебно су тумачене последице недостатка услова за шири развој културе и уметности у Кнежевини Србији (у односу на прилике у Хабзбуршкој монархији), услед одсуства могућности за стицање музичког образовања (до 1899). Раздобље романтизма (крај 19. и почетак 20. века) посматрано је као доба крупнијих помака, у којем су, са изграђеном материјалном основом за одвијање музичког живота европског типа (утемељењем институција, ансамбала, постављањем основа музичког школства, развијањем музичке публицистике и издаваштва), значајнији резултати у српској култури и уметности попримили и шире, европске размере (Маринковић 1998: 41).

Према књижевноисторијским оквирима, поменуто раздобље представља прелазни период између романтизма, бидермајера и реализма. Без претензије ка тумачењу ових сложених књижевноисторијских токова, у оквирима по-

стављене теме ослањамо се на репрезентативна виђења историчара и теоретичара књижевности о основним стилским обележјима епохе, која су и у овом периоду била повезана с развојем књижевних жанрова и условљена карактеристичним ауторским поетикама појединачних књижевних стваралаца. Одабрани документарно-уметнички жанрови,³ као основни извори истраживања, сагледани су с обзиром на општа тумачења романтизма у српској књижевности као анахроне мешавине стилских праваца и асимиловања предромантичарских и постромантичарских стилских црта европске књижевности, од 1814. до 1880. године, односно на сагледавање смене романтизма реализмом у седамдесетим годинама 19. века, као и на смисао реализма као владајућег обележја духовне климе до 1914. године (уп. ИВАНИЋ 1976; 1996; ЖИВКОВИЋ 1994: 36–37). Поједини писци-мемоаристи, чија су дела и основни извори овог истраживања, одредили су својим стваралаштвом кључна кретања и стилске промене у историји српске књижевности током друге половине 19. века. Драгиша Живковић уочава корене реализма у програмским поставкама постромантичарске ере (бидермајера), у делима Јована Стерије Поповића, Јакова Игњатовића и Љубомира Ненадовића; према истом аутору, реализам као еволутивни процес развијања вуковске, народњачке књижевности, има прве представнике у фолклорно-етнографским „причањима“ Милана Ћ. Милићевића и Стефана Митрова Љубише из шездесетих и седамдесетих година 19. века, док рад Светозара Марковића и његових савременика, седамдесетих година, везује ову књижевну епоху за програм позитивистичких тежњи у науци и социјалистичких идеја у друштвеном животу (Живковић 1980: 370).

У књижевности бидермајера, у круг литературе укључивани су беседништво, дидактичко песништво, публицистика, проповеди, путни фељтони и историјске расправе, а писма, епиграми, путописи, дневници, мемоари и аутобиографије постали су посебно цењени жанрови (Живковић 1994: 118). Ова „динамичка литература“ се, према виђењима књижевних историчара, приближавала динамици живота и припремала пут за високо уметнички развијен и естетички рафиниран реализам средине 19. века (Живковић 1994: 118). У вези с реализацијом дневничке форме у српској књижевности, истакнута је веза с различитим поетичким концептима просветитељства и рационализма, класицизма, сентиментализма и предромантизма, зрелог романтизма и раног реализма (РОСИЋ 1994: 9). Писање дневника, са значајем акције која одговара

.....
³ Под одредницом „документарно-уметнички“ подразумевају се жанрови мемоара, аутобиографија, дневника и путописа. У даљем току студије, користићемо и атрибут „мемоарски“ као синоним, односно као ширу одредницу која се односи на све разматране текстове. О документарно-уметничкој прози вид.: ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007. О књижевноисторијским и библиографским аспектима истраживања српске аутобиографске прозе вид.: МИЋИЋ 1993; 1997.

просветитељским захтевима за личним усавршавањем и непрекидним културним делањем, посебно је тумачено с обзиром на изразит програмски и педагошки значај у периоду романтизма. Коментарисан је статус романтичарских дневника српске књижевности као јавних манифеста и прогласа нових политичких, националних и културних ставова као оквира за преиспитивање и релативизовање личног и националног идентитета (РОСИЋ 1994: 46). Тумачења књижевних жанрова која је дао Јован Скерлић доносе и напомену да је путописна литература аутентичношћу нарочито утицала на изградњу реалистичког стила у српској књижевности шездесетих и осамдесетих година.⁴

Имајући у виду истакнута романтичарска виђења, са снажним историјским осећањем и потребом за оживљавањем националне прошлости, бидермајерске приказе сфере приватног живота и дефиницију реализма као епохе/правца који верује у стабилну, саопштиву и спознатљиву слику света, у поља заједничког искуства као опште вредности, сфере комуникација и размене искустава (ИВАНИЋ 1996: 15), мемоарски прикази света музике међу Србима у овом периоду завређују посебну пажњу, с обзиром на разноврсне димензије њиховог уметничког, односно документарног значаја за српску књижевну, културну и музичку историју.

Досадашња истраживања и нове перспективе

Када је реч о додирним тачкама између књижевности и музике у 19. веку, у српској музиколошкој литератури најчешће су разматране везе између поезије и музике, као и примери превођења драмских комада у оквиру музичко-сценских дела, комада с певањем. Пажња је посвећивана композицијама инспирисаним песмама Бранка Радичевића, Јована Јовановића Змаја, Јована Грчића Миленка, Алексе Шантића, музичким верзијама текстова Лазе Лазаревића, Ђуре Јакшића, Бранислава Нушића, као и различитим видовима присуства музике у делима Петра Петровића Његоша и композицијама српских и црногорских аутора, инспирисаних Његошевом поезијом и прозом (вид.: Грчић 1899: 960; Ђурић Клајн 1947: 226–230; Костић 1958–1959: 284–285; 1962: 560–571; Милин 1983: 24–30; *Bibliografija rasprava i članaka* 1984; 1986; Зечевић 1998; 1999; 2000; 2003; 2011; 2016; Радовић 2001; Антић 2010; Томић 2014; Перић 2015). Прозни књижевни садржаји само су у малобројним примерима сагле-

⁴ У том контексту, издвојена је путописна проза Милана Ђ. Милићевића и Милорада Шапчанина, процењена као успелија од приповедака које су написали (уочени су јасна реалистичка опсервација, непретенциозан тон, једноставност израза, природност, неусиљеност казивања). Вид.: Живковић 1980: 368.

давани из музиколошког угла, кроз појединачне осврте на документарно-уметничке записе о музици. У циљу сликовитијег представљања феномена о којима је расправљано у студијама о српској музици 19. века,⁵ спорадично су тумачени одабрани одломци из *Дневника* Анке Обреновић и из *Мемоара* Јакова Игњатовића. Одломци тих дела представљени су као сведочанства о облицима кућног, најчешће клавирског музицирања, односно о друштвеним окупљањима уз музику (претежно на баловима и игранкама) и популарним родољубивим песмама међу представницима српског грађанства (Ђурић Клајн 1981: 30–35; Петровић 2003; Марјановић 2013а; Кокановић Марковић: 2014). У фокусу новијих музиколошких истраживања били су путописни записи, који темељно сведоче о турнејама певачких друштава (Милановић 2014; Атанасовски 2017).

У области српске књижевне историје, документарно-уметнички извори су обично коментарисани у односу на доминантне сегменте садржаја и књижевноисторијске карактеристике, док одломци посвећени музици нису били предмет посебне аналитичке пажње. Посебан подстицај размишљањима о одабраној теми пронашли смо у историјским и културолошким, антрополошким студијама, истраживањима из области историје уметности, етнологије и књижевности, у којима су разматрани сложени феномени приватног и јавног живота међу Србима у 19. веку. Међу њима су најзначајније биле: *Приватни животи код Срба у 19. веку*, прир. Ана Столић и Ненад Макуљевић, *Базари и булевари. Свети животи у Београду 19. века* Наташе Мишковић и *Калдрма и асфалт. Урбанизација и европеизација Београда 1890–1914*. Дубравке Стојановић (Столић, Макуљевић 2006; Мишковић 2010; Стојановић 2012). Значајан ослонац у истраживањима дала нам је и студија *Историја приватног живота. Од Француске револуције до Првог светског рата*, прир. Филип Аријес и Жорж Диби (2003). У контексту говора о култури свакодневног, приватног и јавног живота, поменути аутори износе одабране информације о музици, спорадично коментаришући поједине облике музичких пракси: кућно музицирање, окупљања и забављања на концертима, баловима и игранкама, провођење слободног времена у кафанама, на градским и сеоским вашарима и другим народним саборима, активности певачких и инструменталних ансамбала. Музички феномени су, притом, коментарисани у ширем друштвеном и кул-

.....
⁵ Међу историјским прегледима српске музике 19. века, базу свих потоњих истраживања представљају студије Стане Ђурић Клајн: 1956; 1962; 1981. Вид. библиографију радова у монографији Пејовић 1994: 173–201. Иста библиографија са извесним исправкама објављена је у часопису *Музикологија*, вид.: Васић 2006. Резултати истраживања појединачних феномена српске музике 19. века објављени су у следећим студијама (избор): Пејовић 1991; 2001а; Турлаков 1994; Петровић 1973; 1982; 1985; 1990; 1991; 2003; 2015; Јеремић Молнар 2006; Перковић 2008; Марковић 2005; Кокановић Марковић 2014; Лајић Михајловић 2014; Гавриловић 2014; Цветковић 2015; Пено 2014; 2016; Атанасовски 2017; Васић 2008; 2014; Јовановић 2004.

туролошком контексту, уз осврте на проблем урбанизације, европеизације, као и на питање односа према османској, односно европској сфери културног наслеђа, међу Србима на просторима Хабзбуршке монархије, Кнежевине/ Краљевине Србије и Кнежевине Црне Горе. Приступајући поменутиим темама, аутори су следили различите теоријске моделе. У целини, реч је о филозофским и теоријским виђењима концепта модерних држава и модерног друштва, са јасно омеђеним категоријама јавног и приватног. У центру истраживања Наташе Мишковић заступљен је и интригантан концепт света живота, представљен као специфична комбинација „микроплана личних искустава и ставова појединаца у прошлости са позадином великих догађаја, која чини макроплан, и тако омогућава повезивање погледа ‘изнутра’ с погледом ‘од споља’“ (Мишковић 2010: 28). Ауторкин прилаз овом концепту има за ослонац Хауманова (Heiko Haumann), Џејмсова (William James), Хусерлова (Edmund Husserl) и Хабермасова (Jürgen Habermas) тумачења, са акцентом на праћењу феномена људског искуства као елемента колективног, културног и комуникативног, односно друштвеног и сопственог памћења (Мишковић 2010: 28).

Када је реч о историјским изворима и грађи, аутори поменутих студија су значајан ослонац пронашли управо у документарно-уметничким делима српске књижевности 19. века, истичући развијену праксу писања мемоара, дневника и аутобиографија у уском слоју образованих људи који су заузимали важне државне положаје и били ауторитети у домену својих делатности и културних кругова (Столић, Макуљевић 2006: 8). Ипак, у склопу поменутих истраживања налази се само ограничени увид у документарне записе српских писаца као сведочанства о културном животу међу Србима у 19. веку. Уз мањи број архивских извора, у највећем броју случајева су консултовани *Мемоари* Јакова Игњатовића, а неретко су цитирани и мемоарски извори из дела страних аутора – Феликса Каница (Felix Philipp Kanitz), Мери Дарам (Mary Edith Durham), Албера Малеа (Albert Malet) (вид. МАЛЕ 1999; Столић, Макуљевић 2006). Чини се да је и изостанак детаљнијег поглавља о музици у наведеним историјским и културолошким студијама условљен изостанком релевантних референци за ову тему у домаћој музиколошкој литератури. Изузетак представља монографија Маријане Кокановић Марковић *Друшћивена улоја салонске музике у живоју и систему вредности српској грађанства у 19. веку*, у којој су, уз осврт на специфичности односа сфера јавног и приватног живота, посебно осветљени феномени салонске музике и кућног музицирања међу Србима у наведеном периоду. Садржај ове студије и значајан део резултата нашег истраживања стоје у комплементарном односу.

Поуздан ослонац за тумачење књижевноисторијских и, посебно, приповедачко-поетичких одлика одабраних документарно-прозних дела дале су нам

студије Драгише Живковића, Живојина Бошкова, Душана Иванића и Драгана Вукићевић, које из различитих аспеката осветљавају епоху романтизма и реализма у српској књижевности (ЖИВКОВИЋ 1980: 353–393; 2002: 69–76; БОШКОВ 1987; 1989; ИВАНИЋ 1989; 1990; ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007). Као путоказ у тумачењима специфичног преплета двеју уметности, књижевности и музике, послужила су и виђења о сличним везама предочена у студијама страних аутора (BOWEN 1974; WALLACE 1983; WOLF 1999; POWELL 2001; HARGRAVES 2002).

Коначно, настојали смо да разумемо како дух епохе, шире историјске, друштвене и културне околности условљавају писање, односно стварање особене поетике појединачних аутора. У циљу уочавања и тумачења различитих спољашњих утицаја на настанак мемоарских дела, прикладно теоријско упориште за контекстуализацију разнородне грађе коју смо из извора исцрпели препознали смо међу основним концептима генетичке критике (DEPPMAN, FERRER, GRODER 2004; DAVIS 2008; KINDERMAN, JONES 2009; BERNAERTS, VAN HULLE 2013; ШКЛОВСКИ 2015). Виђења из ове перспективе доносе и нова осветљења међуодноса између поља књижевности и музике, науке о књижевности и музикологије – разматрањем присуства музике као теме у књижевности, али и проблема-тизацијом питања уплива историје књижевности у музичку историографију.

Извори

Основну грађу истраживања чине документарно-уметничка остварења истакнутих српских културних посленика, књижевника, уметника, државника, новинара и политичара. Међу анализираним изворима су мемоари (Јакова Игњатовића, Милана Савића, Савке Суботић, Лазе Костића, Бранислава Нушића, Тодора Стефановића Виловског, Павла Софрића, Владимира Јовановића, Милана Ђ. Милићевића, Владана Ђорђевића, Михаила Полит Десанчића, Косте Христића, краљице Наталије Обреновић, краља Николе I Петровића), аутобиографије (Никанора Грујића, Јована Суботића, Милана Савића, Симе Матавуља, Стевана Тодоровића), дневници (Николе Крстића, Милана Ђ. Милићевића, Пере Тодоровића, Милице Стојадиновић Српкиње, Тихомира Остојића) и путописи (Драгомира Брзака, Љубомира Ненадовића, Владана Ђорђевића, Милана Ђ. Милићевића, краља Николе I Петровића), као и одабрани биографски списи о знаменитим појединцима, својеврсне „аутобиографије о другима“ (Милана Савића, Јована Грчића, Лазе Костића, Михаила Полит Десанчића).⁶

.....
⁶ Детаљан списак извора вид. у прилогу.

О значају ових извора за упознавање српске културне историје говоре већ појединачни одломци из друштвених и културолошких биографија аутора, односно књижевноисторијски осврти на одабране сегменте садржаја документарних записа. Не чини се као случајност ако у овом контексту на првом месту буде издвојена личност Јакова Игњатовића (1822–1889). Истакнут у националном и културном животу угарских Срба, српски посланик у Угарском сабору и један од најистакнутијих омладинских првака педесетих и шездесетих година, Игњатовић је остао познат као романописац и посебно као мемоарист. У друштвено-културном, политичком и књижевноисторијском смислу пролазиви кроз три раздобља – грађанско-просветитељску струју с коренима у 18. веку, прожету националним и романтичарским тежњама које извиру из устанка, Вукове реформе и народне поезије, романтичарско омладинско доба педесетих и шездесетих година, када је био политички и књижевно најактивнији, и раздобље реализма – овај аутор је у многим својим књижевним делима, а поглавито у *Мемоарима*, испричао изузетне успомене из живота, представио значајне људе које је познавао и догађаје којима је присуствовао (уп. КОВАЧЕВИЋ 2006: 10–11). Сабрани на основу архивске грађе, усменог предања и личних искустава, Игњатовићеви *Мемоари* су у литератури обележени као драгоцен извор за истраживање живота српског грађанства у Угарској и различитих видова његове материјалне и духовне културе (вид.: Бошков 1969; 1987). Ово „огледало прошлог доба“ посебно осветљава аспекте пишчевог односа према актуелном „народносном питању“ и његову позицију у интересу помирљивости између пробуђеног мађарског национализма и националних тежњи српског народа (КОВАЧЕВИЋ 2006: 26. Вид. и: ДЕРЕТИЋ 1983: 368). Оно одсликава значајна историјска збивања у култури и делатности низа Игњатовићевих пријатеља, познаника и сарадника различитих сталежа, занимања, улога и угледа у друштву, међу којима су многи били активни у свету уметности. Управо су ови *Мемоари* послужили као основна грађа за различите студије о историјским, културним приликама и свакодневици у животу Срба у Угарској. Још један Сентандрејац – Павле Софрић (1857–1924), потоњи професор гимназије у Шапцу, Лозници, Нишу и Београду, учесник у оснивању Народне библиотеке у Београду и њен први библиотекар, састављач пионирског речника *Главније биље у народном веровању и њевању код нас Срба* (1912), у мемоарским белешкама *Моменији из њрошлости и садашњости вароши Сентандреје* оставио је значајне податке за истраживање српске културне историје на овим просторима. Међу пишчевим записима посебну драгоценост представљају успомене из ђачких дана, из седме и осме деценије 19. века.

У *Приликама из моја животиња* и у записима *Из њрошлких дана* Милан Савић (1845–1930), писац и књижевни критичар, вишегодишњи уредник *Лейбијиса*

Матице српске, преводаца Гетеовог *Фауста*, пише о личним искуствима стеченим у гимназијским данима у Новом Саду и Бечу, о успоменама из Лајпцига, Јене и Русије, износи опште податке о културном животу Сегедина, Печуја, док су у посебном додатку саопштени и драгоцени одломци из Савићеве преписке са значајним личностима српске књижевне и културне историје (Симо Матавуљ, Урош Предић, Бранислав Нушић, Лаза Костић, Тихомир Остојић). *Успомене* Савке Суботић (1834–1918) доносе карактеристичне слике о српском друштву шездесетих и седамдесетих година 19. века, из угла успешне жене из виших друштвених слојева. Као покретач Прве женске задруге у Новом Саду и Више женске школе у Панчеву, почасна чланица Београдског женског друштва и Кола српских сестара, ауторка у својим мемоарима описује борбу за самостални рад, оснивање школа, виших образовних установа и разноврсних других културних друштава за девојке (вид.: Столић, „Предговор“, у: СУБОТИЋ 2001).

Мноштво карактеристичних погледа на свет културе и уметности нашло се и у различитим чланцима Лазе Костића (1841–1910), окарактерисаног као најзначајније и најоригиналније стваралачке личности међу српским романтичарима, најдаровитијег представника дијалектичке поетске филозофије која укида границу између овоземаљског и метафизичког у разлагању и тумачењу стваралачког процеса (ПАЛАВЕСТРА 1991: 8; 2008: 90–91). Тај „претеча и пророк будућих модернистичких, чак и авангардистичких песничких идеја, зачетник српске есејистичке критике“ (ПАЛАВЕСТРА 1991: 8; 2008: 90–91), значајан сегмент својих записа посветио је темама из области културе и уметности. Расуће по песниковој заоставштини, часописима и различитим текстовима, посебно у *Књизи о Змају*, фрагменте мемоарског, дневничког и аутобиографског карактера у којима пише и о овим темама, у једну замишљену аутобиографију Лазе Костића сакупио је Младен Лесковац (КОСТИЋ 1988; вид. и: МИЛУТИНОВИЋ 1993: 97–100).

И у мемоарским пресецима прошлог и садашњег времена кроз слике о *Ситаром Београду* Бранислава Нушића (1864–1938), у контексту говора о свакодневном политичком, духовном, уметничком, књижевном животу, писано је о стању у српској музици. Та виђења Нушић износи на основу личних искустава, из познанстава и контаката с појединцима активним на пољу музичке уметности, али и с обзиром на посредне увиде у актуелну штампу или друге напise о културним и музичким токовима српске уметности 19. и почетка 20. века. О културном животу Београда приближно истог доба писао је и Коста Христић (1852–1927), угледни правник и дипломата, отац познатог српског композитора Стевана Христића (1885–1958), осветљавајући сфере деловања низа значајних јавних личности из света политике и књижевности и коментаришући рад институција културе у Београду.

Значај личних сећања за познавање прилика у српској друштвеној и културној историји 19. века препознатљив је у обимном регистру тема које у мемоарима отварају и други угледни представници српске историографије, етнологије, педагогије, новинарства и политике, као и представници двора. Као учесник и посматрач многих значајних друштвених догађаја, један од најистакнутијих представника Уједињене омладине српске Владимир Јовановић (1833–1922) писао је о Србији после ослобођења од Турака и о револуцији 1848. године, о привредним, друштвеним и политичким односима, о културном утицају Срба из Угарске на српски живаљ у Кнежевини, односно Краљевини Србији, посебно о школама, школовању и српским ђачким дружинама у Шапцу и Београду, о делатности Уједињене омладине српске са обе стране Саве и Дунава, као и о дипломатским мисијама у емиграцији и значајним друштвеним контактима (уп. Крестић, „Предговор“, у: Јовановић 1988). О политичким и економским приликама и о угледним личностима у Србији у другој половини 19. века у мемоарским одломцима говоре и Милан Ђ. Милићевић (1831–1908), књижевник, педагог, историчар и етнолог, утемељивач и председник Српског археолошког друштва, члан Српског ученог друштва и Српске краљевске академије, председник Српског археолошког друштва и један од оснивача Српске књижевне задруге, као и политичар, новинар и књижевник Михаило Полит Десанчић (1833–1920). Уз мноштво успомена из периода српско-турског и српско-бугарског рата, у мемоарским записима Владана Ђорђевића (1844–1930), лекара, политичара и књижевника, председника министарског савета Краљевине Србије и оснивача Српског лекарског друштва, представљени су и односи између српске и грчке културе, писано је о друштвеним, политичким и културним приликама у Србији за време владавине краља Милана. У мемоарским записима Тодора Стефановића Виловског (1854–1921), књижевника, историографа, новинара и политичара, посебно су разматране прилике у Бечу у шестој деценији 19. века, у периоду најснажнијег утицаја политичке и културне престонице Хабзбуршке монархије на српску културу у процесима европеизације. Ти утицаји уочени су превасходно у стваралаштву многобројних уметника, књижевника и научника који су, боравећи у „царствујушчем граду“ прихватили доминантне културно-уметничке тековине западноевропске цивилизације (уп. Медаковић 1998: 22). Живо су описане друштвене прилике међу Србима у Бечу, сликовито дочарана сфера свакодневног живота грађанских породица и представника угледног трговачког staleжа, с нагласком на феномену словенске узајамности и друштвених окупљања која су неретко била инспирисана управо музичким садржајима (Медаковић 1998: 161–163). И у литератури је наглашено да Виловски са истом компетенцијом коментарише широку скалу питања: о политици, историји, публицистици, школству и науци, музици,

театру, литератури, уметности и култури уопште (Виловски 1988: 552). Најзад, у мемоарским записима краљице Наталије Обреновић (1859–1941) и краља Николе I Петровића (1840–1921) представљени су културни догађаји из сфере приватног и јавног живота у Србији и Црној Гори, у Италији, Француској, Швајцарској, Русији.

Аутобиографски записи, као и збир биографских слика које су поједини аутори бележили о својим савременицима, пружају такође мноштво драгоцених података. Као извор за тумачење односа према сферама културе и уметности међу представницима црквене јерархије у 19. веку, али и као извор значајне литерарне вредности, издваја се *Автиобиографија* књижевника, песника и пакрачког епископа Никанора Грујића (1810–1887). Аутобиографско дело *Животи гра Јована Суботића* (1817–1886), књижевника и политичара, угледног новосадског адвоката, вредновано у књижевноисторијским студијама као штито које доноси значајне записе о ауторовој књижевној делатности, преноси драгоцене податке о Суботићевим укључењима у актуелна политичка и културно-политичка питања. О приликама у култури говори и Милан Савић, у серији некролога објављиваних у часописима *Јединство* и *Застава*, а касније обједињених под насловом *Наши ствари*. Кроз посебан вид аутобиографије, својеврсну „аутобиографију о другима“, овај писац износи сећања на велики број својих савременика, познаника и пријатеља из кругова књижевника, глумца, новинара, уметника, као и мање знаних и незнаних личности које су обележиле друштвени и културни живот Новог Сада у 19. веку. Међу аутобиографима који у белешкама посебно истичу свет културе и уметности, издваја се и Симо Матавуљ (1852–1908), драгоценим музичким сликама из далматинских, хрватских и црногорских крајева у *Билешкама једној њисца*. Академски сликар и музички уметник, ученик и сарадник Корнелија Станковића Стеван Тодоровић (1832–1925) у аутобиографским записима такође бележи разноврсне утиске из академских уметничких кругова свога доба, не изузимајући музику из других области културних делатности о којима предано пише, међу којима су и театар, спорт, примењено стваралаштво, педагогија, новинарство, сликарство, графика, скулптура итд. (уп. КУСОВАЦ, ВРБАШКИ, ГРУЈИЋ, КРАУТ 2003).

Обухватајући приватни и јавни живот аутора, дневничке белешке допуњавају слику политичке, друштвене и културне, али и духовне свакодневице у другој половини 19. века. Жива слика Београда у записима Николе Крстића (1829–1902), правника и историчара, приказује, између осталог, прилике у државним, научним и културним институцијама (Лицеј, Велика школа, Учено друштво, Српска краљевска академија) током владавине династије Обреновића. Искуство овог Србина из Угарске, који је у Београду третиран као *груји*,

пречанин, „Шваба“, значајно је посебно са становишта политичке и културне интеграције српског народа, који је у поменутом периоду живео у различитим културно-цивилизацијским круговима (вид.: ПЕРОВИЋ 2008). Драгоцени су Крстићеви извори приликом писања дневника, међу којима су различити изводи из штампе и књига, као и лична искуства с путовања и многобројних политичких и културолошких мисија (ПЕРОВИЋ 2008). Осим бележака из породичног живота, и Милан Ђ. Милићевић и Пера Тодоровић (1852–1907) у *Дневник* уносе осврте на политичке прилике, говоре о носиоцима јавног, политичког, привредног, просветног и културног живота престонице и осталих делова Србије.

Записе Милана Ђ. Милићевића посебно одликују осврти на духовне и црквене прилике. На основу живог, активног увида у богослужбени живот, као и на основу учесталог контакта с представницима црквене јерархије, Милићевић пише о односима унутар Цркве, посебно и о црквеној музици, о приликама у београдској Богословији Св. Саве и о појању у београдским храмовима. Дневник Милице Стојадиновић Српкиње (1828–1878), *У Фрушкој јори 1854*, садржи писма драгим људима, песме, белешке о народним обичајима, преводе и полемике, записе о сопственом књижевном и преводилачком раду, као и о познанствима и сарадњи са значајним личностима српске културне историје – о блиском пријатељству с Вуком и Мином Караџић, Љубомиром Ненадовићем, о сусретима с владиком Његошем, Бранком Радичевићем. Посредно коментарисан, дневник Тихомира Остојића, књижевника, филолога, професора књижевности и црквеног појања у Великој новосадској православној гимназији, доноси значајна сведочанства о периоду школовања у Новом Саду, о односу према савременим проблемима на пољу културе и уметности и нарочито о црквеној музици (ОСТОЈИЋ, М. 5901. Одабрани сегменти *Дневника* коментарисани су у: ТОМАШЕВИЋ 1991; ПЕТРОВИЋ 2010: 9–21; МАРКОВИЋ, АНДРЕЈЕВИЋ 2015).

Најзад, путописни извори откривају вишеструко занимљиве садржаје: приказ путовања *Из Београда у Солун и Скопље са Београдским њевачким друшћивом* (1894), из пера Спице Калика (1858–1909), учитеља и гимназијског професора, значајног учесника у оснивању нишког Народног позоришта и Црквеног певачког друштва „Бранко“, као и осврт књижевника Драгомира Брзак (1851–1905) на турнеју истог хорског ансамбла *Са Авале на Босфор* (1895). Велики српски путописац Љубомир Ненадовић (1826–1895), као и Владан Ђорђевић и Никола I Петровић, оставили су драгоцене коментаре о животу уметничких установа и о активностима појединаца у Италији, Немачкој, Швајцарској и у Цариграду, док је Милан Ђ. Милићевић у *Пушничким њисмима и зайисима из књажевачкој краја*, уз остала историјско-географско-етнолошка

запажања о животу српског народа на том подручју, забележио и драгоцене појединости у вези с музичком традицијом.

Осим мемоарских, аутобиографских, дневничких и путописних извора, ово истраживање је обухватило и сегменте биографије Лазе Костића из пера Милана Савића, као и Костићеве написе *О јолийици, о уметности* и *Књију о Змају*, обимни полемички рад о водећем песнику српског романтизма у којем Костић образлаже своје схватање песничке уметности и преиспитује дубине уметничких дела, међу којима су и остварења музичких стваралаца (уп. ПАЛАВЕСТРА 1991: 8). Значајне цртице о музичарима пронашли смо и у белешкама Јована Грчића, уз цитиране сегменте преписке, у делу *Порирети с њисама*. Књижевник и преводилац, професор у Великој новосадској православној гимназији, члан Матице српске, дугогодишњи председник Српске читаонице и члан управе Друштва за Српско народно позориште, организатор музичког дела програма гимназијских светосавских беседа, диригент гимназијског хора и оркестра у периоду 1878–1901, Грчић пише о својим познаницима, ученицима и сарадницима, међу којима су и многи његови саборци на пољу ширења музичке културе и просвете. Најзад, као пример могућности да и жанр фикционалног текста буде тумачен с обзиром на својеврстан ниво документарности, у раду су сагледани и сегменти путописних записа *С Дрине на Нишаву* песника и писца Милорада Шапчанина (1841–1895), гимназијског професора, члана Српског ученог друштва и Српске краљевске академије, секретара Министарства просвете и црквених дела и управника Народног позоришта у Београду (1877. и 1880–1893).

Илустративне нотне и друге примере који сликовито представљају сегменте основног садржаја документарних бележака исцрпели смо из фондова рукописних музикалија, старих нотних издања, сачуваних концертних програма, фотографија, као и сегмената преписке. Коришћени су фондови Архива Музиколошког института САНУ, Рукописног одељења и Библиотеке Матице српске, Историјског архива Београда, фонд „Поклони и откупи“ Архива Србије, као и дигитални репозиторијум Аустријске националне библиотеке (<https://www.onb.ac.at>).

Музика у контексту културног плурализма

Према ставовима историчара, паралелно трајање различитих културних модела, пореклом из двају цивилизацијских кругова, грађанске Европе и балканско-османске културе, као и опште политичко стање и однос према верском опредељењу, довели су до појаве културног плурализма међу Србима у

19. веку. На предиспозиције развоја културе утицала су географска обележја и државни оквири, а културни модели су формиран на основу актуелних идејних, верских, образовних, друштвених и привредно-економских кретања и традицијске праксе.⁷ У ужем контексту овог истраживања, с обзиром на увиде у различите облике приватности и специфичности односа приватних и јавних сфера, ослањамо се на виђење Ненада Макуљевића о три културна модела, у оквиру којих препознајемо и карактеристична „музичка обележја“.

Основе приватног живота у оквиру првог модела, који карактерише вид „ограничене приватности“ у Османском царству – на подручју јужне Србије, Косова и Метохије, Санцака, Босне и Херцеговине – сагледане су у односу на вишевековно искуство живота српског народа у исламској држави, као и на савремене токове културе у османском друштву након низа ослободилачких ратова на балканском простору, изградње новог културног система и, посебно, новог културног модела православног становништва. Управо су белешке Бранислава Нушића издвојене као извор који показује да су се основне животне прилике српског становништва (Нушић конкретно говори о Косову) сводиле на оквире куће и породице. Водећи друштвени слој православног становништва у оквиру овог културног модела представљали су трговци и занатлије, а православна вера означавала је једну од окосница идентитета српског народа у Османској империји (Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 24).

Модел „хармоничног грађанског друштва“, утемељен на идеалима грађанског друштва, заснованим на нововековним, хуманистичким и просветитељским идејама које су значајно утицале и на европску културу, негован је у свакодневици српског живља на подручју Хабзбуршке империје, Кнежевине/Краљевине Србије, као и у далматинским градовима и приморским областима. Просветитељски идеали, уграђени у водеће идејне токове српског грађанског друштва и надграђивани либералним идејама 19. века, посебно су одликовали културу која је виђена као једно од најмоћнијих средстава за изградњу човекове личности и поље духовног усавршавања. Специфична потреба за „потрошњом“ културе, у оквиру овог модела, подстицала је општу тежњу ка присуствовању културним догађајима и упознавању знаменитих културних центара – музеја, позоришта, изложби (додајмо овоме и: оперских кућа, концертних дворана) у оквиру културе путовања (Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 32–33). Међу најистакнутијим примерима српских путника и мемоариста који

.....
⁷ Проучавање културних модела засновано је на искуствима студија културе и нове историје уметности, која подразумева контекстуални приступ. Овом приликом, ослањамо се преважно на тумачења Ненада Макуљевића, „Плурализам приватности – културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку – Идеолошка приватност, живот у нацији“, у: Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 17–53.

у овом контексту пишу и о значајним музичким искуствима, издвајају се, уз Љубомира Ненадовића, и Лаза Костић, Милан Савић, Јован Суботић, Стеван Тодоровић и Милан Ђ. Милићевић.

Развој грађанског друштва код Срба пратио је и развој многобројних удружења и институција намењених образовању, друштвеним окупљањима око културних, уметничких и музичких догађаја. На другој страни, пун развој грађанских идеала оствариван је у приватном простору, у оквиру култа породице, породичних свечаности и грађанских забава, које, према овде представљеним изворима, такође одликују музички садржаји (Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 36). Уочљив је и глобални утицај европских метропола попут Париза и Беча, као најутицајнијих модних и уметничких центара посебно од друге половине 19. века.

Трећи, „домаћи“ културни модел, као особени spoj праксе неговане у Османском царству и идеала грађанске Европе, према историјским виђењима доминирао је друштвом Србије у време прве владавине кнеза Милоша Обреновића, а његово трајање најдуже је опстало у сеоској и варошкој култури (Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 38). „Домаћу“ културу, с комбинованим искуствима османског и европског грађанског друштва, одликовали су сличност конструкције јавних и приватних идеала у широким слојевима и у животу елите, пренос приватних идеја у јавну сферу и својеврсно „хармонизовање“ приватног и јавног. У контексту мемоарских сведочанстава, овај модел је превасходно пригодан као шири оквир за тумачење сеоске и варошке музичке традиције, друштвених окупљања и музицирања на саборима, вашарима, као и музичког живота у кафанама.

Најзад, паралелно опстајање различитих културних модела довело је и до покушаја конструкције „јединственог“ националног идентитета међу Србима, који су у 19. веку живели у различитим срединама. Сведочења о музици као посебном пољу, па и „средству“ за неговање националне идеје, занимљиво је сагледати с обзиром на став да је усвајање националне идеје зависило од личних уверења и да је приватни живот представљао иницијалну и завршну тачку националистичког деловања, као и да је дејство национализма, засновано на најширим културним обрасцима, уочљиво у свим животним сферама.⁸

Документарни извори потврђују да су међу кључним карактеристикама различитих културних модела, осим одговарајуће употребе визуелне културе, музичка кретања заузимала посебно место у изградњи друштвене сфере и

.....
⁸ Столић, МАКУЉЕВИЋ 2006: 46. Феномени „конструкције српског национализма“, „конструисања традиције“ и сл. били су предмет новијих музиколошких студија: ПЕРКОВИЋ РАДАК 2005; АТАНАSOVSKI 2014; 2017; ВЕСИЋ 2016; МИЛАНОВИЋ 2016; 2018; ПЕНО 2016; ПЕНО, ВЕСИЋ 2016; 2017; ПЕНО 2017.

рецепције целокупне стварности. Облици музицирања у различитим контекстима свакодневице били су условљени друштвеним структурама и позицијама међу учесницима уметничке праксе. Овде сакупљени написи о музици отварају мноштво сложених питања, која воде ка тумачењу статуса музике у широком друштвеном, културно-политичком, духовном и уметничком контексту епохе. Једно од многих је и питање функције музике у означавању друштвеног статуса, у оквиру представљања разлика између урбане и руралне средине и у еволутивним процесима урбанизације, образовања, настајања нових културних слојева.

Највећи број документарних, мемоарских записа о музици односи се на општи феномен друштвених окупљања, у разноврсним приликама и културним, историјским околностима. Када је реч о приватној сфери у градској и варошкој средини, преовлађују сведочанства о кућним и салонским дружењима уз клавирску или камерну музику. Села, прела и мобе као најзаступљенији видови приватних окупљања у сеоској средини – у основи радног, посленичког карактера – такође су приказани као прилике за заједничко музицирање.

У контекстима грађанског јавног друштвеног живота истакнута су сећања на друштвена окупљања у оквиру делатности институција културе, у позоришту, опери, на баловима, као и на концертима и беседама у организацији певачких друштава. У сеоској, али и у варошкој и градској средини, посебно су била популарна музичко-играчка окупљања на вашарима и народним саборима. Најзад, литургијска, богослужбена сабрања, у оба друштвена контекста, обележена су и у овом периоду карактеристичном музичком праксом.

Приказ музичког стваралаштва и извођаштва у свим поменутиим сферама, као значајног сегмента српског народног и уметничког наслеђа, темељно кореспондира с контекстом говора о брижљивом неговању националног стила и израза, подстакнутом интензивним буђењем националне свести у овом периоду српске историје. Мемоарске белешке потврђују да је у ери општербујања националних идеја свет музике био погодан тле за негу српског духовног идентитета, као и за упознавање уметничких традиција других народа; оне такође сведоче о потреби за представљањем српске музичке баштине у ширим друштвеним, културним и уметничким оквирима, као и о усвајању појединачних тековина модерне, европске културе.

ПОРТРЕТИ МУЗИЧАРА И ДЕЛАТНОСТ ИНСТИТУЦИЈА КУЛТУРЕ

*Од дејиньсїва био сам за музиком чезнуо,
и камо среће да сам је учио, задовољнији бих био.*
(Ј. Игњатовић)

Мемоарске белешке доносе сведочанства о контактима писаца с појединцима који су на различитим нивоима били активни у свету музике, као и о односу ових личности и самих мемоариста према раду познатих институција културе у другој половини 19. века. У већини случајева, извори откривају појединости које су у оквирима досадашњих музиколошких истраживања биле непознате. Осветљене су биографије музичара, препричани занимљиви сусрети, заједнички проживљени музички утисци, откривене посебне склоности самих писаца према музичарима или одређеним музичким праксама.

Активни уметници, међу којима су били школовани композитори, певачи и инструменталисти, као и музички аматери, љубитељи и познаваоци различитих облика музичког извођаштва, остављали су разноврсне утиске на ауторе мемоарских текстова, па су и видови уметничких делатности у документарним белешкама различито коментарисани. Осим осврта на доприносе појединаца развоју хорске музике, као и оних о концертним активностима истакнутих уметника, посебну драгоценост чине одабрани детаљи из биографија музичара, које су писци запажали кроз лично познанство и контакт у сфери приватног живота. Упечатљива је потреба за истицањем музичког талента и музичког ангажмана у записима о пријатељима, познаницима и сарадницима који за музику нису били професионално везани. Овим белешкама писци исказују виђење општег значаја музике у свакодневном, приватном и јавном окружењу и описују сопствене склоности ка уметности. Читалац документарних извора упознаје књижевнике као активне чланове музичке публике, али и као надахнуте музичке актере, у различитим контекстима.

Интересовање за делатност певачких друштава, војних и приватних оркестара, српских позоришних трупа и европских оперских кућа, указује на

ширину образовања и свести књижевних аутора о значају делатности музичких институција у развоју културног и уметничког живота у грађанском друштву 19. века. У овим сегментима мемоарских записа осветљен је однос између музике и политике, тумачена су питања друштвеног статуса музичара и општег стања музичке уметности у Хабзбуршкој монархији и у Србији.

Свет професионалног музицирања и стварања

Кроз разнородне фрагменте, изводи из извора доносе упечатљиве допуне досадашњих сазнања о делатностима првих професионалних музичара који су у 19. веку утирали путеве развоја српске националне музике. Композиторске, диригентске и педагошке делатности угледних појединаца приказане су уз различита осветљења ширег друштвеног контекста и културно-уметничких прилика и дешавања. Мозаичним портретом Корнелија Станковића представљена је и слика друштвеног живота, склоности и навика представника српског грађанства у Угарској. Различити аутори, на првом месту Јован и Савка Суботић, Михаило Полит Десанчић, Милан Савић, Тодор Стефановић Виловски и Стеван Тодоровић, оставили су живописне белешке о Станковићевим сусретима и дружењима с представницима интелигенције, државницима, књижевницима, уметницима и студентском омладином. Окупљања код Јована Хацића, код породице Спирта, угледне трговачке породице цинцарског порекла у Земуну, код Јосифа Станковића у Будиму, у домовима Павла и Јелене Риђички у Будиму и Бечу и код руског проте Михаила Рајевског у Бечу, укључивала су креативне разговоре о култури и уметности, као и заједничко музицирање. Збир разноврсних записа сведочи да је Станковић уживао велик углед међу савременицима, посебно у круговима интелектуалаца који су високо ценили његову посвећену борбу за неговање и очување традиције српске црквене и световне народне музике.

Посебно освежење представљају цртице о духовно-уметничким везама између Корнелија Станковића и Лазе Костића, односно између стваралачких поетика двојице уметника. Подаци о пријатељству Костића и Паве Станковић, Корнелијеве братанице, отварају и питања о могућим композиторским сусретима с угледним песником у дому Јосифа Станковића у Будиму. Индикативне су и упечатљиве претпоставке, засноване на анализи Костићеве *Певачке 'имне Јовану Дамаскину*, о дружењима Костића и Станковића и заједничким одласцима на концерте у Пешти и Бечу.⁹ У *Књизи о Змају*, Лаза Костић је, у вези с

.....
⁹ О односу између Лазе Костића и Корнелија Станковића вид.: ФРАЈНД 2011. Ауторка истражује „метафизичке“ аналогије између Костићевих песама и енглеске поезије 17. века.

настанком српске химне, по тексту Јована Јовановића Змаја, напоменуо да ће музика бити „Корнелова брига“.¹⁰

Лаза Костић је Корнелију Станковићу посветио две песме. Инспирисана романтичарским националним полетом, прва је, у име српске омладине, забележена поводом свечаног дочека након запаженог извођења Станковићеве *Лишурџије* у Пешти (1860), а објављена у *Србском дневнику* (*Србски дневник* 1860: 3; Костић 1991б: 121). Друга песма, испевана по композиторовој смрти (1865) и одштампана у часопису *Вила* (К[ОСТИЋ] 1865: 241; вид.: Костић 1991б: 123–124; ЛЕСКОВАЦ 1991: 20–32), живописно одражава не само поштовање према Станковићевом делу и његовој дубокој посвећености музици, већ и узвишени Костићев однос према смислу, естетици и основној функцији духовно-музичког стваралаштва:

НАД КОРНЕЛИЈЕМ СТАНКОВИЋЕМ

И нађосте га испратити га,
Опколисте га колом упоким,
Рођаци, својте, знанци, другови!
На крилима од уздисаја вам
Одлетеће душа му скорије
У херувима звучни загрљај.
Ал' ја вам кажем да је неко ту
Што ближе беше срцу његовом
Од свију вас: а то је жена та
Над главом што му немо тугује.
Зар не видите? То је љуба му,
Удовица му, српска вила је.
Огрнула се мраком поноћним,
Звезданим оком гледи у земљу,
У левој гусле разбијене јој
И сломљено у десној гудило;
Сећа се вила да је неки муж
Од успавани сила подземни

Анализирана је Костићева *Певачка 'имна Јовану Дамаскину*, уз компаративно тумачење *Песме на дан св. Цецилије* Џона Драјдена, коју је Г. Ф. Хендл унео у једну од својих кантата. Према ауторкиним претпоставкама, Костић је Драјденове стихове у овој музичкој верзији могао упознати у Пешти или у Бечу, у друштву Корнелија Станковића.

¹⁰ Костић 1984: 35. Кореспонденција између Јована Бошковића и Корнелија Станковића сведочи детаљније о појединостима у вези с поруцбином српске владе, Јовану Јовановићу за текст, а Станковићу за мелодију химне. Вид.: ЂУРИЋ КЛАЈН 1956: 94–103.

Опчинљиве му свирке заносом
 Покојне своје љубе изно сен.
 Ал' она, тужна, чим повратити
 Орфеја свога нестанули дух,
 Кад њега нема, да јој удеси
 Прижељкујућа грла тугопој.
 Невидљив лик тек душом видим ја;
 Ал' ону живу, црну четицу,
 Мајушну ту, сићушну сирочад,
 Та ситна чеда, што их велеум
 Са љубом својом, вилом, изроди,
 Јединцата су то му дечица,
 Писмена гудна, дела су му то.
 Опколила је мајка сирочад,
 По лествицама петопречажним
 Над оца свог надвирује се лик.
 Ал' оца вашег нема, дечице,
 Посинио га отац небесни:
 Па хајд' за њиме! За њим у полет!
 Анђелски кад вас гудни чује свет,
 Гласова ваши удешени строј,
 Пред богом нек се с вама братими,
 Нек од вас учи свети, стари пој:
 Анђелски тужни пој: Со свјатими!

У одељцима успомена о *Покојницима*, које је Михаило Полит Десанчић посветио Станковићу, осећа се одјек присног пријатељства. Детаљно саопштена биографија младог композитора поткрепљена је разноврсним сазнањима која је Полит стекао у директном контакту, учесталим сусретима, дружењима и разговорима са Станковићем током заједничких студентских дана у Бечу. На богатом личном музичком искуству Полит је засновао и значајан број стручних коментара о Станковићевом учинку на пољу српске световне и, нарочито, црквене музике.¹¹

Станковићеве напоре у циљу афирмисања српске народне музике као националног духовног блага нарочито је ценила српска омладина окупљена у Бечу, која је и у време Баховог апсолутизма била национално активна, заинтересована за конкретно, практично спровођење панславистичких идеја (уп.

.....
¹¹ О овим темама биће више речи у поглављу о црквеној музици.

СВЕТКО 1985: 1–10). Велики представник српске историографије, политике и новинарства, вишегодишњи председник студентског друштва „Зора“ у Бечу и активни члан српског омладинског покрета, Тодор Стефановић Виловски је у *Успоменама* забележио појединости о Станковићевим уметничким и просветитељским активностима, нарочито о његовом пионирском ангажовању на пољу хорске црквене музике.



Корнелије Станковић (1831–1865)
(МИ САНУ, Збирка фотографија, Ф 66)

Генерације културних радника с којима је долазио у контакт, међу њима и музичаре, представио је у аутобиографским сећањима и Стева Тодоровић, академски сликар, глумац и певач аматер. Као пријатељ, ученик и сарадник Корнелија Станковића и дугогодишњи члан, секретар и председник Београдског певачког друштва, Тодоровић је писао о оснивању течајева за „хармонично певање“ и посебно о иницијативама за увођење српских песама на репертоар Друштва, које је, до доласка Станковића, претежно неговало немачку хорску традицију. Такође, у контексту подсећања на прилике у Београдском певачком друштву, аутор спомиње диригентске и композиторске делатности Милана Миловука, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца.

По доласку у Београд из Новог Сада, Тодоровић је учинио значајне кораке у области културног старалаштва, анимирајући појединце на културно стварање, а привлачећи имућније грађане, трговце и занатлије да добровољним прилозима обезбеде материјалну страну културних подухвата (уп. Симић Миловановић, „Предговор“, у: ТОДОРОВИЋ 1951: 9). За разумевање Тодоровићевог поетичког и стилског, сликарског опредељења, изузетно су значајна сведочења о боравку у Фиренци (1864) и посетама уметничким галеријама у којима је сачињавао копије дела врхунских ренесансних и барокних стваралаца – Рафаела (Raffaello Sanzio), Тицијана (Tiziano Vecelli), Рубенса (Peter Paul Rubens), Да Винчија (Leonardo di ser Piero da Vinci), Микеланђела (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni). У писмима којима се Корнелију Станковићу јављао из Београда, током 1865. године, Тодоровић је на основу ових драгоцених искустава обавештавао пријатеља о свом сликарском раду и писао посебно о делима Тицијана, Рафаела и Каравађа (Michelangelo Merisi, il Caravaggio) као о својим узорима.

У записима о знаменитим Новосађанима, Милан Савић даје своје виђење биографије Александра Морфидиса Нисиса. На првом месту, коментарише композиторов допринос на пољу музичке културе у Новом Саду, активност у грчкој школи и ангажовање у области српске хорске, посебно црквене музике. Савић похваљује Морфидисову пионирску улогу у увођењу „ноталног“, четворогласног хорског појања у богослужбену праксу српске цркве у Новом Саду и наводи да је Морфидис нотама забележио прву српску литургију.¹² Сведочење да је рукопис предат Јовану Јовановићу Змају и да је Змај овај аутограф потом уступио „једној нашој јавној библиотеци“ питање је за додатна истраживања.¹³

¹² Уз Готфрида Прејера и Бенедикта Рандхартингера у Бечу, Франческа и Ђузепеа Синика у Трсту, Вајса фон Беренфелса у Петрињи, Спиридона Трбојевића у Темишвару, Николу Ђурковића у Панчеву, Александар Морфидис Нисис био је један од првих композитора који су писали хорску музику за потребе богослужења у српској православној цркви. Савић оправдано наглашава да је Нисис пионирски изводио хорску богослужбену музику у Новом Саду. Вид. и: ПЕРКОВИЋ РАДАК 2006; 2007.

¹³ Међу последњим музиколошким истраживањима Нисисовог рада и композиторског опуса, забележен је податак да Литургија није сачувана; уп. МИЛАНОВИЋ 1994; КОКАНОВИЋ 2008.



Корнелије Станковић и Стеван Тодоровић
(МИ САНУ, Збирка фотографија, Ф 66)

Значај овог сегмента Нисисове делатности увиђа и у одломцима мемоарских записа наглашава и Михаило Полит Десанчић. Према његовом сведочењу, већ је прво извођење делова Морфидисове литургије са ђацима гимназије потврдило да ће четворогласно појање оставити изванредан утисак на велики број верника окупљених у новосадској Саборној цркви. Значајан је податак да је Политов отац, угледни новосадски трговац Јован Полит, у црквеној општини

био један од најревноснијих поборника увођења хорског појања у богослужбену праксу (уп. СТАЈИЋ 1936: 98–127; ПОЛИТ ДЕСАНЧИЋ 2006: 27).

Савић у белешкама осветљава и ширу слику развоја хорског музицирања, које је у 19. веку оживљавало кроз ентузијазам аматера, представника различитих друштвених слојева и занимања. Истиче да су међу заинтересованом хорском омладином коју је Нисис подучавао били његови ученици, гимназисти, али и младе занатлије и трговачки помоћници. Карактеристичним тоном критике, пренесени су утисци о извођењу песме *Надежда, надежда мојега срца*, којом су се млади певачи представили на једној беседи. Живописни приказ неуспешног наступа, услед невешто вођених пратећих гласова, поколебаних основном тенорском мелодијом, јасно показује да је писац препознавао и разумео потешкоће у почетном савлађивању четворогласног музичког система, у односу на једногласни.

Нисисов портрет из пера Милана Савића истовремено осветљава специфичну природу пишневог односа према музици, односно нивое и ограничења личног Савићевог интересовања за музицирање. Обриси Морфидисовог лика представљени су и кроз упечатљиво ауторово сећање на период похађања часова клавира у детињству: евоцирање дечачког отпора према музичкој активности и, неминовно, негативну успомену на учитеља:

Познавао сам га лично а и мрзео сам га лично све догод ме је учио свирати у клавир. Кад је то престало, престала је и моја мржња, да уступи места некој наклоности и то са његове оригиналности (САВИЋ 2010: 188).

Савић се тренутака с Морфидисом присећа као мучних часова, јер су га ови лишавали игре и слободног времена: „Од игре с мојим колегама задржала ме је још једна прилика, за мене неприлика: клавир. Ах, тај клавир! Па тај Морфидис! Још ми и сад бруји у ушима оно његово вечито ‘још једаред!’ иако сам ту партију одсвирао ваљда већ петнаест пута.“ (САВИЋ 1902: 23–24). Савић напомиње да га је мајка усмеравала на музичку активност, бодрећи га да постане клавирски виртуоз или композитор и не слутећи да у будућем књижевнику није било правога дара, ни интересовања за свирање:

Најпосле се увери мати моја, да нећу никад бити Корнелије Станковић, те ме ослободи страшних мука. Но ја сам одахнуо тек онда сасвим, кад су пијанино изнели из куће и кад видех да су га пренели чак преко Дунава; можда сам се у себи молио Богу, да га носачи упусте и да пропадне кроз ћуприју у мутне таласе дунавске, само да га више не видим. Са мнош заједно радовао се и Милорад, који осим црквеног појања није марио ни за какву инструменталну ни вокалну музику, премда је певао песме и врло радо слушао, кад смо ову или ону песму његову певали уз познату арију (САВИЋ 1902: 24).

Савићево сведочанство потврђује да је у настави клавира у овом периоду нагласак био на што бржем техничком напредовању и достизању виртуозитета, што је музичку наставу лишавало суштинског уношења у духовни смисао музике и неретко чинило сасвим непривлачном за децу.¹⁴

Савић не пропушта прилику ни да истакне да је певање волео и да је ову врсту музицирања радо упражњавао, иако је био свестан ограничења својих вокалних способности. Такође, писац похваљује Морфидисово певачко умеће и пријатну басовску боју гласа, подсећајући и на композиторов краткотрајни ангажман у Бечкој опери.



Милан Савић с мајком Аном Николић, рођ. Десанчић
(почетком шездесетих година 19. века)
(РОМС III-105)

.....
¹⁴ О овим негативним тенденцијама писао је Роберт Толингер у тексту „Махне у првој настави гласбе“, истичући да се тежњом ка механизму и усавршавању технике занемаривала „душевна страна гласбе“; нав. према: КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 187–188.

О својој сарадњи с музичарима пише и Јован Грчић у *Портретима с њих*. Међу њима су кључне личности српске музичке сцене у последњим деценијама 19. и почетком 20. века: Тихомир Остојић, Исидор Бајић, Јован Пачу, Мита Топаловић, Драгомир Брзак, Стеван Мокрањац, Јован Иванишевић. Записи сведоче о Грчићевом односу с композиторима и диригентима, представницима млађе генерације и савременицима, о сарадњи током осмишљавања музичког програма светосавских беседа, приказујући појединости и опште прилике на пољу актуелних културних музичких дешавања, у Новом Саду и у другим градским срединама Хабзбуршке монархије.

Грчићеви записи о ученицима Тихомиру Остојићу и Исидору Бајићу, драгоцени су као историјски, документарни извори и као интимна сведочанства о аспектима приватног и јавног, професионалног односа између књижевника и двојице музичара који су дали изузетне доприносе историјском развоју српске црквене и световне музике, музичке педагогије и науке о музици.

Портрету Тихомира Остојића, свог штићеника и ученика, касније и сарадника у Великој српској православној гимназији, Грчић посвећује најобимније биографске белешке (Грчић 1924: 27–157). Писац саопштава да је младог Остојића подучавао свирању клавира и давао му лекције из француског и немачког језика. У жељи да му омогући стицање ширих искустава, са Остојићем је одлазио на путовања у Будимпешту, посећивао музеје и галерије, упознавао га с разноврсним културним садржајима. Грчић пише о Остојићу као о бистром, послушном и вредном ученику, а наводи из Остојићевих младачких дневничких записа сведоче о његовој топлој захвалности учитељу и старатељу.

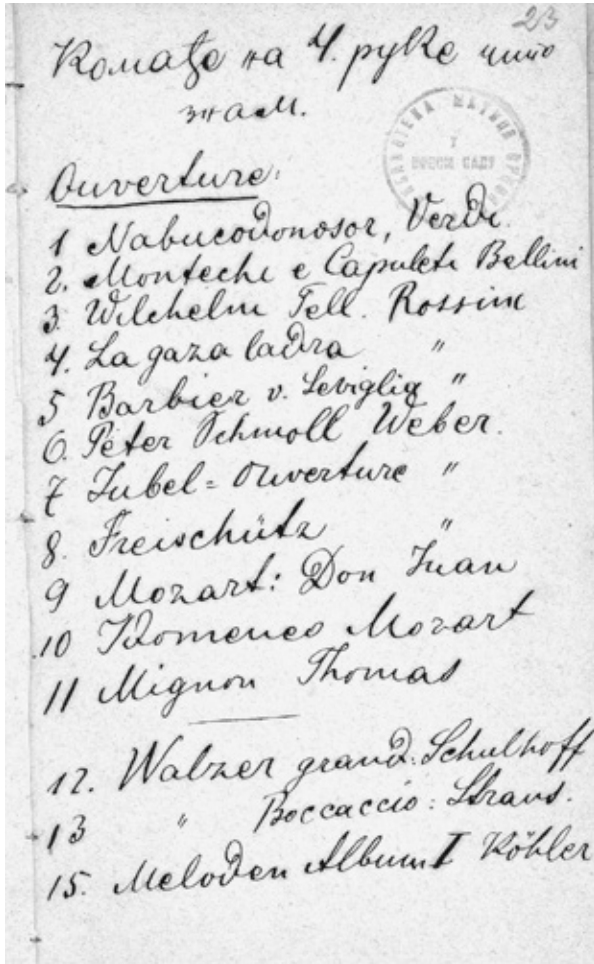
Према пишевом сведочењу, Остојић је, као дете, имао леп, јасан сопран, те је на црквеним службама у којима су ученици учествовали био уврштен међу водеће појце. Пракса редовног учешћа на богослужењу омогућила му је да упозна и савлада значајан део репертоара црквених песама, чиме је свакако условљен и његов каснији рад на бележењу и хармонизацији црквених напева.¹⁵ Грчић напомиње да је Остојић већ као дечак учествовао и у музичким извођењима дела других жанрова; у дуетима и терцетима изводио је дела Алојзија Милчинског (Alojzij Milčinski), Ђоакина Росинија (Gioacchino Antonio Rossini), а ванредно је напредовао и у свирању. На беседама је интерпретирао Шопенова (Fryderyk Franciszek Chopin) скерца, клавирске аранжмане Вердијевих (Giuseppe Verdi), Бетовенових (Ludwig van Beethoven) и Веберових (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber) дела. Понекад је и дириговао на беседама, одмењујући Грчића.

.....
¹⁵ Ова питања су детаљније коментарисана у поглављу о црквеној музици.

Писац наводи и сегменте Остојићевих писама која приказују аспекте њихове сарадње, у вези с објављивањем зборника напева карловачког појања, које је Остојић хармонизовао за потребе својих другова, ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду.



Тихомир Остојић као гимназијалац, поред свог професора
и заштитника Јована Грчића, Нови Сад (око 1880)
(РОМС XLIV-13)



Списак дела с пијанистичког репертоара Тихомира Остојића – одломак из бележнице Тихомира Остојића, рукопис, Нови Сад – Пешта (1880–1907) (РОМС М. 8.019)

Суптилност Остојићевих музичких доживљаја и укуса несумњиво је била плод личних музичких талената, али и богатог музичког, слушачког искуства и ширине погледа на свет уметности, коју је стицао у периоду детињства и током школовања. Уз цитиране сегменте писама и дописница, којима се Остојић док је радио на докторату јављао Грчићу из Будимпеште и Беча, истакнуте су белешке о свежим утисцима из опере и позоришта. У писмима из Беча 1909. године, Остојић саопштава и да редовно посећује изложбе и музеје, а да недељом понекад одлази на мису у дворску капелу и слуша „красну музику и добро изведену“ (Грчић 1924).

Грчић је са Остојићем размењивао и стручне коментаре током рада на *Историји српске књижевности*. Остојић у коментарима потврђује свој научни интегритет филолога, слависте. Изражавајући чуђење због Грчићеве смеле одлуке да се упусти у изузетно сложен подухват писања историјског прегледа развоја српске књижевности, указује на већу потребу за анализом, приказом идеја, везама српске са страном литературом, него за библиографијама и пописима имена и дела појединачних књижевних аутора (уп. Грчић [б. г.]).

Као типичан одраз духа времена, али и, превасходно, Остојићевог погледа на смисао образовања и културног и друштвеног позиционирања, значајан је запис у којем Остојић описује своју супругу:

воли литературу, чита руски и француски, свира добро и пева лепо. Мио ми је и контраст, који чини према нашем женскињу. Она је образована у руско-францускоме духу. Изашла је из круга и из породице, у којој се нешто ширим погледом гледа на свет и на Српство, долазила је у додир са највишим круговима, због положаја оца јој и сродства матере јој, те није огрезла у ситницама нашега друштвеног живота (Грчић 1924: 112).

Када је реч о Исидору Бајићу, Грчић памти прве доласке на хор и учешћа на беседама, истичући Бајићев изузетно леп дечачки глас. Оштар однос професора према ученику био је последица Бајићевог слабог почетног интересовања за музику, а потом и Грчићевог настојања да подстакне пробуђени елан младог виолинисте и композитора. Према пишчевим записима, већ у шестом разреду, Бајић је компоновао прве комаде за светосавску беседу и сам дириговао гимназијским хором.

Већи део Грчићевих записа односи се на период Бајићевог студирања и сазревања. Током двогодишњег периода (1899–1900), Бајић се Грчићу релативно учестало јављао писмима из Будимпеште, с музичке академије. Молио је Грчића за помоћ када је сакупљао материјал за *Мађарски музички лексикон*,¹⁶ као и када је развијао идеју о покретању *Српске музичке библиотеке*, серије нотних издања намењених певачким друштвима (вид.: Кличковић 2015: 28–29). Овом приликом, Грчић је помагао у приређивању превода текстова класичних хорова Шумана (Robert Schumann), Баха (Johann Sebastian Bach) и Хајдна (Franz Joseph Haydn).

Значајан сегмент Грчићевих бележака посвећен је и периоду Бајићевог професионалног сазревања и рада у Великој новосадској гимназији. Није необично што, иако већином указују на атмосферу угодне и успешне сарадње, Грчићеве белешке сведоче и о појединим непријатностима у Бајићевом јавном опхођењу према сарадницима, као о одразу општих људских слабости. Негативне

.....
¹⁶ Лексикон је уређивао Јожеф Шаг (Jozsef Sagh).



Српска музичка библиотека, I год., бр. 5
(МИ САНУ, MI-II/An 42)

коментаре о раду Васе Пушибрка, кога Бајић назива лошим педагогом и доводи са овим у везу „скандалозно певање ученика у цркви“, Грчић прихвата као говор повређене сујете и аспирацију на место учитеља појања и музике у новосадској гимназији. У једном од писама Бајић изражава и огорчење што Грчић није уврстио његово дело на програм светосавске беседе. Слично је могуће тумачити и прекид пријатељских односа између Бајића и Грчића, који су одржани до 1908. године, када је Бајић предложио Бошка Петровића на бивше Грчићево место на уметничком одсеку управног одбора Српског народног

позоришта. Из даљих приложених записа видљиво је, ипак, да је одржан коректан однос између двојице сарадника, као и да су Бајићеви учбеници редовно пролазили кроз Грчићеву коректуру.

Посебан одељак *Портрети* Грчић посвећује и Васи Пушибрку, управнику Велике новосадске гимназије. Наглашене су његова подршка у организацији светосавских беседа, као и велика заслуга у неговању и унапређивању појања у овој образовној установи (уп. Пушибрк 1910; Милановић 1994). Управо је у листу *Стражилово* (бр. 38, 1887), под уредничким надзором Јована Грчића, Пушибрк и препоручио Остојићево *Сџаро карловачко њеније*, истичући да ће штампањем забележених напева српског појања бити омогућен и својеврсни вид одбране од „страних, туђинских мелодија“ које су биле присутне у српској појачкој традицији.¹⁷

Грчић представља и портрет Јована Пачуа, музичара, музичког писца и свог личног пријатеља. Писац процењује да је већ првим, ђачким текстовима о музици, објављеним у листовима *Даница* и *Застава*, између 1867. и 1870. године, Пачу показао респектабилну теоријску спремност и зрелост у просуђивању о сложеним појмовима музичке теорије.¹⁸ Истакнуте су Пачуове композиторске вештине у преношењу народних и варошких музичких мотива у клавирске комаде, као и стварање успешних ауторских композиција, песама и игара у српском духу, које, према Грчићу, нису нимало заостајале иза популарних клавирских транспозиција. Штавише, наглашено је да су оригиналне Пачуове композиције чак биле „једноставније, лакше и схватљивије, те их је српски свет примао у велики и сјајни регистар свог народног блага“. Писац истиче да је Пачу као пијаниста задивљавао техником, али и да је публику заносио топлином и смерношћу током музичких наступа (Грчић 1926: 80–83).

На основу биографско-епистоларних записа сазнајемо и појединости о сарадњи између Грчића и Јована Пачуа. На Грчићев позив, Пачу шаље *Српску рајсодију*, за два клавира, којом је као композитор представљен на једној од светосавских гимназијских беседа у Новом Саду. Наведене су и аутентичне Пачуове напомене о томе да је дело технички захтевно и да је у изворној верзији јавно изведено само једном приликом, у Кијеву 1885. године. Истакнуто је да је рапсодија извођена и у аранжману за оркестар, у Новом Саду 1875. године. У Српском народном позоришту свирала је војничка капела, а концерт је приређен у корист пребеглих Босанаца и Херцеговаца.

¹⁷ И ова питања су детаљније разматрана у поглављу о црквеној музици.

¹⁸ Реч је о Пачуовим чланцима „Главни појмови музике“ (текст објављен у листу *Майишца* 1867, бр. 27, 668–670; одговор критичара који је оценио Пачуов текст објављен је у новосадском листу *Даница*, VIII, бр. 32, 765–767) и „Преглед и раздељење музике“ (*Даница*, IX, бр. 9, 209–214), као и о рефлексијама о српској музици објављиваним у листу *Застава* из 1869. и 1870. године.

Цртице портрета Мите Топаловића Грчић је исписао уз паралелно сведочење о сопственом раду с хором новосадске гимназије. Наглашава да је, приликом осмишљавања програма светосавских беседа, проналазио велики ослонац у делима Корнелија Станковића, Ватрослава Лисинског, Вацлава Хорејшека, Славољуба Лжичара, Ивана Зајца, Даворина Јенка, Јосифа Цеа, Хуга Доубека, Роберта Толингера, Јосифа Маринковића и Стевана Мокрањца, као и композитора млађе генерације Тихомира Остојића, Јована Иванишевића и Исидора Бајића. Упечатљиво је Грчићево сведочење да се током рада неретко суочавао и с приговорима да фаворизује страну музику на штету домаће. Отуда он упућује молбу блиском пријатељу Мити Топаловићу, у оно доба диригенту Панчевачког српског црквеног певачког друштва, да за двадесет трећу светосавску беседу (1896) осмисли пригодну нову композицију. Топаловић шаље песму *Ој, облаци* на стихове Стевана В. Каћанског. Пријатељи су у сарадњи осмислили и програм концерта на којем је, између осталих, наступила Топаловићева рођака, харфисткиња Јелена Кличкова, из Чешке.¹⁹

У записима су наведене и појединости о сарадњи Грчића са Стеваном Мокрањцем. Основни садржај цитираног писма, јединог које је Грчић примио од композитора (1903), односи се на припреме Београдског певачког друштва за концерт *Историја српске њесме у њесми*, којим је обележена педесетогодишњица рада тог хорског ансамбла. Мокрањац се, овим поводом, обраћа Грчићу с молбом да Друштву пошаље препис песме *Где је српска Војводина*, или неке друге песме Аксентија Максимовића. Описан је програм концерта, уз нагласак да ће на програму бити песме свих српских композитора и знаменитих странаца, који су својим стваралаштвом доприносили неговању српске музичке традиције и развоју српских певачких друштава. Уз напомену о недавном сазнању о српском пореклу Александра Морфидиса Нисиса, Мокрањац Грчића моли и за мишљење о том податку и евентуалну помоћ у набавци пригодне Нисисове композиције, која би такође била изведена на концерту. У овом тренутку, Мокрањац је информисан једино о једном Нисисовом *Мнојољетисџивију* које је било веома популарно и често певано у Новом Саду, док му остала дела нису позната (Грчић 1926: 90). Грчић напомиње да није успео да одговори позитивно на Мокрањчево писмо, будући да није био у прилици да пронађе тражене партитуре.

Спомен на Стевана Мокрањца открива да су и *Руковети* биле на репертоару који су Грчићеви ученици савладавали за учешће на светосавским беседама.²⁰

.....
¹⁹ Значајан је и податак да је на истом концерту учествовао као пијаниста и Тихомир Остојић, који је, с Иваном Гостићевом, свирао у четири руке Оберове (Daniel François Esprit Auber) увертире, на одушевљење новосадске публике.

²⁰ Грчић наводи и прецизне податке о редоследу и датумима извођења Мокрањчевих дела на светосавским беседама: 1894. године изведене су VI и I руковет, 1895. – III руковет,

Писац сведочи о распрострањености и популарности Мокрањчевих дела и податком да је у Загребу слушао X руковет и *Козара*, у изврсној интерпретацији оперског хора Хрватског земаљског казалишта, са солистима Загребачке опере. На крају, писац бележи и успомену на откривање споменика на Мокрањчевом гробу (1926) и пригодни програм, у којем су учествовали Београдско певачко друштво и хор „Обилић“, као и Виктор Новак, Петар Крстић, Петар Коњовић и Урош Предић.

Грчић помиње и рад Јована Иванишевића, првог школованог црногорског композитора, стипендисте Министарства просвете Србије (1885) и студента на престижном прашком Конзерваторијуму, хоровађе Радничког певачког друштва у Београду (Грчић 1926: 93–108). Иванишевић агитује да појединости о његовом раду и рецепцији његових изведених дела буду објављене у листовима *Стржилово* и *Јавор*, које је уређивао Јован Грчић. У Грчићевим записима поменута су гимназијска извођења Иванишевићеве песме на Рајинове стихове *Учимо се*, у Новом Саду (1887), као и песама *Ђулић* (*Каж ми, кажи*) Јована Јовановића Змаја и *Сећање* Јована Грчића Миленка, у оквиру Караџићеве вечери, коју је у Прагу организовала литерарна дружина „Славија“ (1888). Писац цитира и Иванишевићево писмо које садржи извештај о позитивним чешким критикама његових композиција на стихове Змаја и Грчића Миленка (*Љубичице српских јора*). Композитор се дичи позитивним судом угледних чешких музичара Вацлава Јуде Новотнога и Антоњина Дворжака, који су проценили да је реч о „оригиналном раду са прекрасним мелодијама“ (Грчић 1926: 93–108). Наведено је и да је Иванишевић показивао интересовање за дириговање војним оркестром у Новом Саду (1888). Као посебна слика, овде се издвајају и сегменти Грчићевих записа о искуству у раду са децом. Писац моли Иванишевића да уз композицију *Тежак ова њесма у њролеће*, за два дечија гласа, осмисли и адекватну клавирску пратњу, напомињући да деца показују знатно већу сигурност у певању уз клавир него *a capella*. Посредно сведочанство о брижљивом Иванишевићевом односу према музичком стваралаштву за децу представља композиторово писмо упућено Јовану Јовановићу Змају, током боравка на студијама у Прагу (1886) (вид.: Кокановић 2005: 249–256). Иванишевић шаље две дечије песмице, *Јеленче* и *Учимо се*, за објављивање у Змајевом *Невену*. Уметник истиче потребу за правилним разумевањем песничког текста и за уједначавањем мелодијских акцената с акцентуацијом српског језика, уз опаску да на ова питања „наши компонисти уопште врло мало пазе“ (КОКАНОВИЋ

1896. – IV и VII руковет, 1898. – VIII, IX и II руковет. Године 1897. гимназијски хор је извео Лжичарева *Приморске најеве* у Мокрањчевој преради, а 1900. биле су на програму и *Чешкири обредне кајде*. Са диригентом Исидором Бајићем, хор је 1902. године извео Мокрањчево *Болно чедо*, а 1903. и X руковет. Грчић 1926: 89.

2005: 254). Писмо представља и значајан израз Иванишевићеве аутопоетике. Истакнуто је да је компоновање за децу сложен стваралачки процес, будући да подразумева испуњење различитих захтева у вези са основном мелодијом: „мелодија не сме бити монотона (као што су поједине Толингерове песме за децу), треба да је што више на народним мотивима заснована, да је природна са мишљу саме песме“. Наглашено је да гласови треба да буду једноставно, али и мелодијски питко осмишљени, подразумевајући поступно кретање гласова у свим деоницама. Остваривање адекватне хармоније повезано је с поступком „дубоког, психичког завиривања у сваки кутић песмин“.²¹

Кроз неколико одељака књиге, Грчић износи и скице биографског портрета Петра Коњовића. Напомиње да је Тихомир Остојић у периоду 1894–1897. године Коњовићу био разредни старшина и да му је касније пружио значајне могућности за публиковање текстова у *Летопису Мајице српске*. Писано је о великом Коњовићевом концертном успеху у Загребу 1917. године, уз напомену да Коњовић Остојићу шаље детаљне извештаје о раду. Из коментара се види и да је Грчић присуствовао репризи Коњовићеве опере *Вилин вео* (1918).

Међу Грчићевим записима су и појединачне цртице из биографија мање познатих музичара. Регистрован је први опус Иде Добринковићеве, етида за клавир у цис-молу објављена у листу *Сиражилово* (бр. 19, 1886). Та пијанисткиња, са свршеним течајем на будимпештанском Конзерваторијуму, поздрављена је и као нова становница Новог Сада у последњем броју истог листа (1888). Међу белешкама о филологу Јовану Бошковићу, забележен је и податак о његовом интересовању за причасни стих, тзв. *Крушевачко Хвалиће* Љубомира Радивојевића. Грчић шаље Бошковићу, односно Певачком друштву „Станковић“ у Београду, препис те црквене песме из партитуре Тихомира Остојића.

Сложена слика о мрежи познанстава и утицаја међу писцима и музичарима допуњена је и другим, фрагментарним документарним освртима. Мемоари Тодора Стефановића Виловског отварају и скромно „поглавље“ о пишчевој супрузи, виолинисткињи Мили Виловски (Camilla von Stefanović-Vilovska, рођ. Ottenfeld). Иако о томе није директно писано, сигурно је да је тај непосредни, блиски контакт утицао барем на поједине аспекте односа Виловског према

.....
²¹ Уз нотни запис песме *Јеленце*, објављен је и Иванишевићев поздрав читаоцима *Невена*: „Оне красне мисли, што их речи у појединим песмицама бисером нижу, да би исте биле још дражији ваше душе накит, ево покушах да вам неку од њих знацима за певање обележену предам; те да их вашим нежним гласићима складно и умилно производите. А кад успевали будете, пун сам наде да ћете ове две овако сложене песмице заволети јер кроз њих веје дух народног појања наше народне песме, којом вас је мајка српска љуљала и гајила. Па певајте, мила децо, кад год вам душа веселошћу заигра! Певајте, драги Српчићи и Српкињице, у веселој игри као и у мирноме ходу, певајте баш и онда, кад вам можда часи узалудно теку, јер ‘ко пева зло не мисли’ вели народ“; КОКАНОВИЋ 2005: 254.

Молим те дакле, ти срећни човече, коме је Бог дао не само лепу и паметну жену него и још и такву уметницу која са неколико потеза њеног волшебног гудала издржава цело једно друштво у животу – молимо те да издејствујеш код госпође Миле пристанак, и да нам га заједно са условима одмах јавиш, јер пре тога не можемо ни корака предузимати (Виловски 2010: 108).

У другом одељку мемоара, Виловски подсећа на важну улогу Николе Ђурковића у увођењу нотног појања и у оснивању првог српског дилетантског позоришта у Панчеву; међу многим познаницима из младости, које представља као значајне културне и уметничке посленике, Јаков Игњатовић бележи успомену на Милана Миловука, пријатеља из детињства и талентованог виолинисту, будућег оснивача и првог хоровођу Београдског певачког друштва; на страницама дневника, Пера Тодоровић описује сусрет са Стеваном Мокрањцем на забави чешког друштва „Лумир“, истичући њихово старо школско пријатељство и заједничке дане испуњене песмом (ТОДОРОВИЋ 1990). Милан Савић помиње и иницијативе Стевана (Васина) Поповића (Чика Стеве) приликом оснивања певачких друштава и других културних установа у Новом Саду, као и активности др Лазе Станојевића, председника новосадске Српске читаонице (око 1888) и Српског новосадског певачког друштва (вид.: Ђурић 1996: 210). Сасвим кратким, информативним тоном, прокоментарисано је и ангажовање Петра Коњовића на месту управника Српског народног позоришта (1921).

Свет аматерског музицирања

Одломци документарних извора приказују свет аматерског музицирања, кроз описе музичких активности књижевних уметника, писаца и песника, али и представника других струка – лекара, правника, новинара, адвокатских службеника. У делу *Наши сѝари*, Милан Савић помиње вештину Косте Трифковића у свирању многих музичких инструмената, нарочито вештину музицирања на клавиру и виолини (САВИЋ 2010: 40). Успомене Савке Суботић преносе и малу жанр-сцену музичког дружења са Бранком Радичевићем. Међу сликама из детињства, описујући породични пут ка Бечу, после пропасти Новог Сада (1849), ауторка помиње задржавање у Рајичу (Рогашка Слатина), у којем је у исто време боравио и Бранко Радичевић, познаник њених родитеља.²³

²³ Савка Суботић је рођена у угледној новосадској трговачкој породици Полит. Повољна економска ситуација, уз велику моралну подршку породице, били су и добри услови за стицање високог образовања. Школована је у приватним институцијама за образовање женске деце. Истакнуто је да је мајка Јулијана (рођ. Десанчић) посебно утицала на формирање Савкиних ставова о улози жене у друштву. Велика породична библиотека сматрана је за посебну драгоценост још у периоду детињства Савке и њеног брата Михаила (Полит Десанчића). О томе

Сећа се да је гледала у песника као у „неко више биће“ и као посебну успомену памти њихов мали музички сусрет. Она је свирала клавир, а Бранко је, када је зачуо ове звуке, заиграо коло, истичући притом спремност за извођење народне игре као кореолошког обележја различитих сеоских традиција:

У курсалону у Рајичу био је клавир. Једном после ручка, кад обично није било никога у сали, ја сам свирала кола. Одједном, дојури неко унутра кличући: „Живела!“ Ја се тргнем, кад тамо Бранко, па све подскакује играјући коло и певајући подскочице. У том повуче моју матер да поигра са њиме, пун одушевљења: „Сад ћемо играти бачвански, па онда редом.“ Моја мати се одупирала говорећи: „Та, није мени до играња, маните ме!“ – „Али, молим Вас, госпођо, само још ово“, и онда поче певати своје: „Коло, коло, наоколо, виловито, плаховито...“ Тада сам га први и последњи пут видела (СУБОТИЋ 2001: 99).

Посебан одељак *Мемоара* Јакова Игњатовића посвећен је и успоменама на једну ускршњу посету Павлу Риђичком у Земуну и на игранку на којој је Игњатовић упознао двојицу песника, Димитрија – Миту Михајловића и Бранка Радичевића. Сећајући се утисака који су на њега оставили нови познаници, Игњатовић бележи и нарочите опаске о Михајловићевој уметничкој природи и талентима: „Умео је добро гитарирати, и иначе у друштву пријатан, никад увредљив, и дурашан. Био је поетичне осетљивости, са добром порцијом романтике; да се о пет стотина лета пре родио, прави трубадур“ (СУБОТИЋ 2001: 107). Игњатовић описује и прве сусрете са знаменитим људима из уметничких кругова у Пешти и Сентандреји: осим угледних књижевних делатника, Симе Милутиновића, Милована Видаковића, Јована Пачића, Франа Курелца и школског друга Милана Миловука, као угледног сентандрејског музичара издваја мајора Авакума Авакумовића, који је, иако опредељен за војнички позив, показивао нарочито интересовање и таленат за уметност (уп. БИКАР 2003: 220–221).

У записима *Прилике из мога живота*, Милан Савић износи податак да је Симо Матавуљ „кад је био расположен, певао на сав глас, како је певао у локанди на Цетињу. Често песму ‘Осу се небо звездама’, која се ‘пјева по свијем крајевима Далмације’“ (САВИЋ 2009: 107). Податак да је Матавуљ исту песму у причи *Сврзиманџија* „метнуо класичном Петру Петровићу у грло“ (САВИЋ 2009: 107) потврђује значај музичких искустава и у пишчевом стваралачком, прозном изражавању. Матавуљ пак у *Биљешкама* помиње и Шпира (Спиридона) Огњеновића, которског трговца, чиновника Министарства финансија и самоуког композитора аматера, активног диригента и организатора музичког

обоје сведоче у мемоарским записима. У породици је негован немачки језик, куповане су књиге и часописи на немачком, али је редовно набављана и актуелна српска литература; уп. Столић, „Предговор“, у: СУБОТИЋ 2001: 19–28. О породицама Десанчић и Полит вид.: СТАЈИЋ 1956.

живота у Црној Гори у последњим деценијама 19. века. Представља га као аутора мноштва црквених и љубавних песама, којима је „миловао слух“ слушалаца. Матавуљ наглашава да је Огњеновић посебно скренуо пажњу двора и Цетињана када је, поводом венчања кнегиње Милице Николајевне, кћерке краља Николе I Петровића, и великог кнеза Петра Николајевича, унука руског цара Николаја I Романова (1889), компоновао *Посвету њрачу оца Србије*, на стихове из *Горској вијеница*. Писац бележи аутентично сведочанство о пријему ове песме:

Ту дугачку, због силних историјских алегорија и црквенословенских ричи тешко разумљиву пјесму, научише од њега мушка и женска дјеча основних школа и отпјеваше је уочи свадбе под прозором жениковим. Публика бјеше у недоумици, нагађаше шта се то пјева и у коме се језику пјева, толико је то, због смијешних сукоба језичне и музичке акцентуације, због неприродних одморака, било чудно и неразумљиво! Ону њеколицину музички образовану, на првоме мјесту кнегињице, након чуђења обузе смијех, али се композитору даде службена хвала... (МАТАВУЉ 1988: 219).

Поменуто је и да је Огњеновић компоновао поједине одломке из драме *Балканска царица* Николе I Петровића:²⁴

кад се она прошири, прошири и он свој посао; кад му дадоше улогу Ђорђеву, он је „дипан-цијелу“ стави у ноте! Говораше човјек (иначе добар човјек): „Од свега тога њешто ће се свидјети господару!“ И погоди. (МАТАВУЉ 1988: 219).

Уз сличне опаске о оригиналности и квалитету композиторовог рада, у вези с једном од Огњеновићевих арија коментарисано је да она „бјеше долетјела из Италије, бог зна из које опере или канцонете!“ (МАТАВУЉ 1988: 220).

Међу сећањима на ђачке дане у Великој школи, Коста Христић бележи и успомене на уметничке, музичке активности појединаца. Упамћено је да се Милан Кујунџић, тада професор филозофије, најрадије кретао у будоарима, позоришту, забавама, омладинским скупштинама, и да је писао љубавне и патриотске песме (ХРИСТИЋ 1989: 106). Професор грађанског права Ђорђе Павловић је пак оцењен као одличан виолиниста, уз нагласак да је суделовао на интимним дворским концертима на двору кнеза Михаила:

.....
²⁴ О утицају драме *Балканска царица* на демократизацију позоришне уметности и хорске музике у Црној Гори вид.: IVANOVIĆ 2012: 65–68. Ради извођења поменутог дела (премијера је била 1. јануара 1884) основано је и Добровољно дилетантско друштво Цетињске читаонице. У главним улогама били су Јован Павловић, Симо Матавуљ, Шпиро Огњеновић, Лаза Костић и неколико рођака књаза Николе, као и ученице Девојачког института; нав. према: IVANOVIĆ 2012: 66.

Музици веома наклоњена, породица књаза Николе дала је и једног композитора – Мирка Петровића, сина књаза Николе, док су две ћерке свирале клавир и училе музику код руских педагога из Девојачког института; уп. РАДОВИЋ 2001: 73.

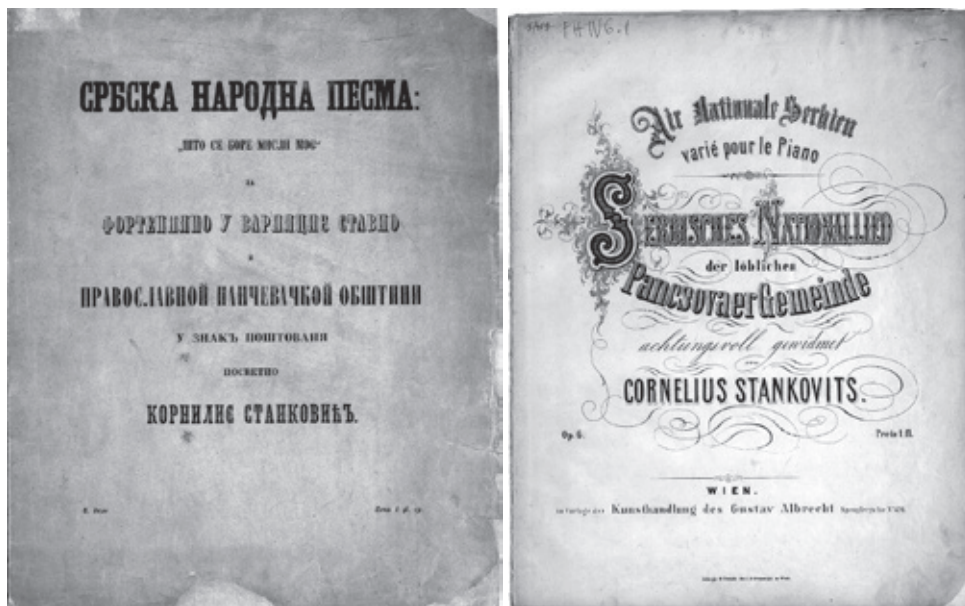
На дворским и општинским баловима био је радо виђен као отмен играч, који своју играчицу не замара вртоглавим окретањем, нити би јој неспретно стао на ногу (...). И онако као што је хладно и равнодушно напуштао катедру на глас звона којим је по школским ходницима објављивао свршетак часа покојни фамулуз чича Ђура, тако би исто, учтиво и хладно, одвео своју играчицу њеној мами, чим би капелник Чижек својом палицом зауставио валцер или мазурку (ХРИСТИЋ 1989: 107).

Међу појединцима који музицирају „за своју душу“, Савић портретише Јована Стајића, почетком осамдесетих година бечког студента, потоњег доктора права и успешног адвоката у Шиду, као вичног и популарног песмотворца. Представља га као „ћаскала“ и певача, творца шаљивих песама које су, посредством српске студентске омладине, биле распрострањене широм Аустроугарске и нарочито популарне у Сремским Карловцима. Податак да су стваране према мелодијама српских, мађарских и немачких народних песама, као и на основу мелодија познатих игара, попут валцера, полке и четворке, указује на многострука укрштања језичких и музичких утицаја у музичком стваралаштву овог периода. На другом месту, Савић издваја и Васу Николића, као аутора песме *Што се боре мисли моје*, подсећајући на хармонизацију и клавирску обраду те мелодије коју је сачинио Корнелије Станковић.²⁵

Као сведочанства о активности музичара аматера у другом културном контексту, путописне белешке црногорског књаза Николе I Петровића Његоша из 1883. и 1899. године доносе и драгоцене податке о музичким приликама на двору султана Абдула Хамида II у Цариграду, владара који је имао посебан афинитет према музичкој уметности.²⁶ Двор Долма-бахче описан је са сећањем

²⁵ Корнелије Станковић је песму *Што се боре мисли моје* објавио у Бечу 1857. године као клавирске варијације, под насловом *Србска народна њесма*. Исту песму претходно је објавио Алојз Калауз као мелографски запис (1850) и клавирске варијације (1857). У краткој биографији Корнелија Станковића из пера Косте Манојловића стоји податак да је кнез Михаило Обреновић, у кући трговца (Јосифа) Мојсиловића, много пута Станковићу певао ову песму. О ауторству текста песме писали су и Стојан Новаковић и Владан Ђорђевић, напомињући да ју је кнез Михаило посветио својој рођаки Катарини Константиновић. Ђорђевић казује да „арија те песме беше позајмљена из некакве опере“, Фрањо Кухач је повезује с немачком песмом *Ich denn Liebe ein Verbrechen*, док Самуило Коен тврди да мелодија подсећа на јеврејску синагогалну песму *Oge хаки анишани*. Др Радомир Поповић утврдио је, на основу увида у мемоарске записе Константина А. Јовановића, сина Анастаса Јовановића, да је кнез Михаило песму посветио принцези Марији Лихтенштајн. У тексту Стане Ђурић Клајн „Музички град Београд“ (1956: 51–52), у којем ауторка детаљно разматра порекло песме, коментарисано је и да постоји непотврђени став да је писац стихова Васа Николић. Вид.: Аноним [С. Новаковић] 1868: 389; Ђорђевић 1927: 122; Манојловић 1929: 412–413; 1942: 21; Кухач 1941: 68; нав. према: ПЕРИЋ 1985; ЈОВАНОВИЋ 2012: 56.

²⁶ Султан Абдул Хамид II (İkinci Abdülhamit, 1842–1918), тридесет четврти султан Османског царства, био је велики љубитељ музике, посебно оперског жанра. Први је у Царству сачинио и самосталне преводне либрета познатих оперских дела западноевропских композито-



Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје*, прво издање, Беч (1857),
корице и насловна страна
(БМC RN IV 6)

на велику раскош и разметање, а посебно је приказан одлазак на бал у Бујук-Дере, који је Александар Иванович Нелидов, руски посланик у Цариграду (1882–1896), приредио у част црногорског књаза. Аутор преноси утиске о изузетном гостопримству и љубазности домаћице госпође Нелидов, с којом је пријатно разговарао и играо кадрил. Уопштено се присећа слушања „турске музике“, кратко бележећи да је нарочито запазио извесног старог свирача, који је свирао и пред султаном Махмудом II, као и једног слепог извођача изузетне вештине.

Пишчеве успомене из друге посете Цариграду (1899) вишеструко занимљиво осветљавају тамошњи дворски музички живот. Аутор напомиње да су већ на бродској палуби, приликом дочека гостију-путника, свирале војна и дворска музика. Саопштено је и драгоцено сведочанство да се за време ручка слушала музика цетињског капелника Фрање Вимера²⁷ и то у извођењу гудачког

ра. Композовао је неколико оперских остварења за дворски оркестар, који је основао његов деда, султан Махмуд II (Mahmud-u sâni, 1785–1839), а водио Ђузепе Доницети (Giuseppe Donizetti, 1788–1856), старији брат познатијег италијанског композитора Гаетана Доницетија (Gaetano Donizetti, 1797–1848).

²⁷ Фрањо Вимер (František Wimer, 1856–1935) био је композитор, музички педагог и диригент чешког порекла. По завршетку Конзерваторијума у Прагу, прешао је на Цетиње, потом

оркестра који је оформио кнежев син Мирко Петровић.²⁸ На другом месту описано је и како су се два оркестра, војна и дворска „музика“, надметала у важном задатку да импресионирају госте двора. Упечатљива су ауторова запажања која на првом месту истичу ниво музичког образовања његове деце:

Сви наши гласови и сво наше дивљење припало је оркестру двора Њ. В. Свирало је слатке и мелодичне арије, које су јако дирале срце, ако је човјек и мало оријенталац као ја. Мојој Мисји нијесу се учинили ти акорди довољно тевтонски ни довољно вагнеровски, а Мирко се превијао од смијења гледајући диригента капеле како даје такт плазећи језик за цијело вријеме трајања комада (ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ 1988: 691).

Нотирајући да је приликом ове посете са султаном водио инспиративне разговоре, између осталог и о уметности, музици и сликарству, књаз Никола посебно истиче велику заинтересованост и нарочито признање које је османски владар одао Мирку Петровићу за композиторску активност (ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ 1988: 705–706). У наставку, путописац бележи упечатљиво сећање на музичко дружење које је уследило у дворском салону. У својеврсном клавирском дијалогу, овом приликом су се музички надметали синови књаза Николе и султана Ахмеда. Уочљиви су кнежева осетљивост на квалитет музичког извођења, познавање клавирског и оперског репертоара, као и склоност ка изражавању националног става и опредељења посредством музике:

Из трпезарије улазимо у један велики салон ће се журимо да припалимо цигарете. Диван клавир је заузимао дио просторије украшене са елганцијом и добрим укусом. Њ. В. позива Мирка да свира. Овај, по природи не сувише скроман, без двоумљења пристаје желећи успјех и замишљајући да је довољно да је човјек ћор да би владао слијепима. Па ипак, врло добро је свирао, најприје турски марш, а онда друге ствари. Нашем одушевљењу није било краја када Њ. В. рече свом младом сину Бухан Едину да сједне за клавир; он нам одсвира

у Скопље, па у Вршац, где је основао Војну музичку школу и био њен управник. Такође, био је диригент војне музике у Загребу и у Подгорици, где је основао Књажевску војну музику (1889). На Цетињу је, осим дувачког, основао и гудачки оркестар, са којим је изводио дела чешких аутора. Учествовао је и у оснивању певачког друштва „Бранко“ у Подгорици и једно време био његов хоровађа, водио певачко друштво „Његош“ на Цетињу. Компонувао је сплетове народних песама, међу којима је најпознатији *Појџиури на моштиве црногорских народних њесама*, као и плесне композиције и маршеве. Посебно је познат као композитор мелодије за песму *Онамо 'намо!* на стихове краља Николе I Петровића (1867), која је постала и народна химна Краљевине Црне Горе.

²⁸ Мирко Петровић Његош (1879–1918) основна знања о музици стекао је уз композитора Роберта Толингера, који је подучавао свирању клавира сву децу краља Николе. Као композитор-аматер писао је маршеве, валцере и песме за глас и клавир. Његове композиције су штампане у Риму и Лајпцигу.

Норму и више других комада на начин сасвим изузетан. Побиеђен на царском Дивану, као утјеху и лично из руку Њ. В. Мирко је примио медаљу за лијепе умјетности, која је ту скоро установљена, под утиском, као и ми, да је био у друштву правога умјетника и у кући великога и узвишенога владоца који васпитава своју ћецу као што треба и свјесно их уводи у умјетност и науке. Његово Величанство нам је представило своје зетове, све лијепа и љупка господа. Цвијет вечери била је појава најмлађег сина Њ. В, младог принца Абдур Рамана од 6 до 7 година. Замислите да нам је свирао такође врло добро црногорску химну и друге арије и пјесмице до у бескрај, дотле да сам тражио милост за њега грлећи га и односећи га са столице! (ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ 1988: 716–717).

Певачка друштва и инструментални састави

Записи књижевника о активностима певачких друштава сведоче о слојевитим аспектима друштвених позиција и улога ових музичких ансамбала, као главних представника јавног културно-уметничког живота, пре свега међу Србима у Хабзбуршкој монархији, али и у Србији. Документарним белешкама директно је реферирано тек на поједине активности Земунске ратарске певачке дружине, Панчевачког српског црквеног певачког друштва и Београдског певачког друштва, али посредно и на шире оквире и додирне тачке у раду музичких друштава и књижевника-мемоариста, посебно оних који су били активни и у јавној политичкој сфери.

Рад Уједињене омладине српске и сличних омладинских удружења, осниваних у циљу неговања пробудјене националне свести у овом периоду српске историје, претходио је оснивању многих српских певачких друштава, а представници и угледни чланови Уједињене омладине српске били су посредни или директни учесници у њиховом раду. Међу одлукама о раду Уједињене омладине српске била је издвојена и посебна тачка – јавна предавања (тачка б), између осталог „за неговање теоретичке науке о музици у нашем народу“ (ЂОРЂЕВИЋ 1950: 21).

Негујући основну идеју и улогу у умрежавању српских институција у Аустроугарској и пролиферацији наратива свесрпског уједињења, Уједињена омладина српска била је и покровитељ Савеза српских певачких друштава у Вршцу (1869) (МАРКОВИЋ 15. 12. 2015). Миховил Томандл сабрао је податке о великој национално-певачкој свечаности, поводом освећења заставе Вршачког српског црквеног певачког друштва, на којој је певачко друштво из Београда гостовало код локалних хорова из Новог Сада, Темишвара и Панчева. Међу делегатима су били многи познати представници Уједињене омладине српске и јавних друштвених, културних и политичких кругова: Владимир Јовановић,

Гига Гершић, Светислав Касапиновић, Милан Кујунџић Абердар, Лаза Костић, Александар Сандић.²⁹ Владимир Јовановић и Лаза Костић, као и круг књижевника и културних посленика с којима су ти писци и политички радници сарађивали, били су овлашћени за решавање значајних питања приликом оснивања певачке заједнице. Овом приликом, Јовановић је председавао скупштини певача, на којој је расправљано о општим потребама српске музичке уметности, као и о могућностима за оснивање фондова за ученичке стипендије. Разматрани су и предлози о потражњи годишњих прилога од црквених општина и од Српског народног сабора, уз констатацију да музика „засеца у питање ширења културе и просвете“ (ТОМАНДЛ 1938: 154).

Српско академско друштво „Зора“ у Бечу, с угледним представником Тодором Стефановићем Виловским, било је активно на различитим пољима политичких и културних делатности, међу којима су од 1862. године биле и активности хорске музичке секције. Певачко друштво је учествовало у црквеним службама, наступало на концертима и организовало турнеје по крајевима насељеним Србима, негујући панславистички концепт очувања националног наслеђа (уп. ПЕЈОВИЋ 2001а: 101).

Као почасни члан Панчевачког српског црквеног певачког друштва, Лаза Костић је написао и први текст за химну овог хора, већ поменути *Певачку имну Јована Дамаскина* (1865).³⁰ Почасни чланови овог друштва били су и Јован Хацић Светић, током 1864. године владин комесар за судско уређење Војводине у пензији и уредник *Оледала српској*, Јован Суботић, тада члан Врховног суда у Загребу, и Ђорђе Натошевић, надзорник српских школа у Аустрији.

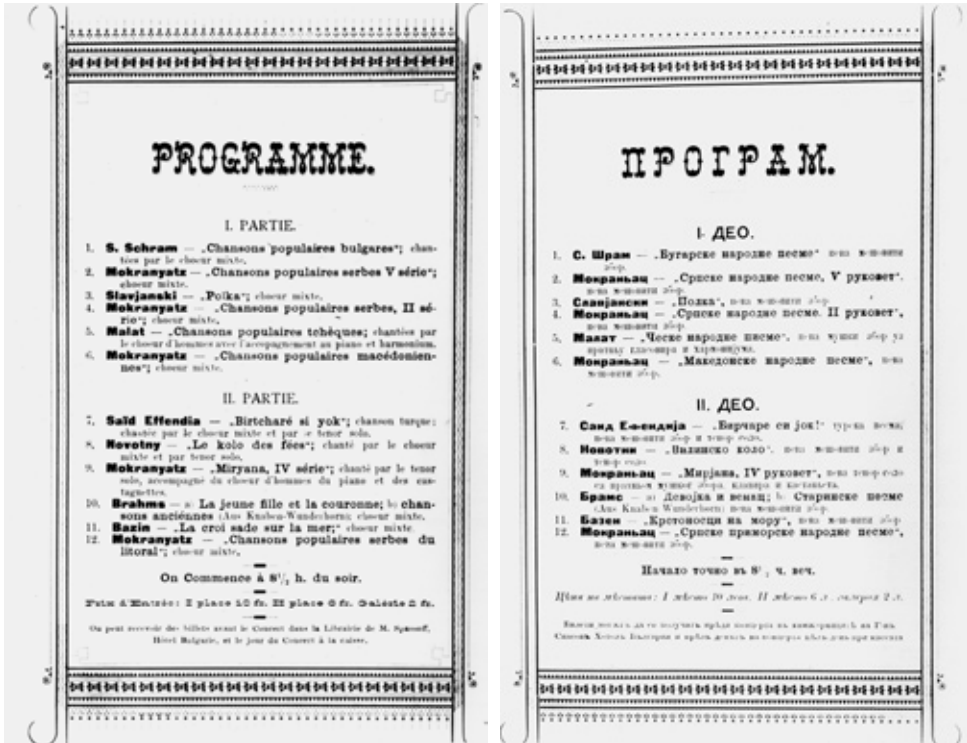
Мемоарски записи и друга посредна сведочанства осветљавају и различите аспекте веза писаца-мемоариста са Београдским певачким друштвом.
.....

²⁹ Владимир Јовановић је том приликом одржао и предавање „О снази и величини Србина“, а Гига Гершић је говорио о Удружењу. Светислав Касапиновић био је у ово време посланик на Српском народном сабору, Милан Кујунџић Абердар професор на Великој школи и секретар Министарства унутрашњих дела у Београду, Јован Павловић вршио је функцију уредника *Панчевца*, док је Милан Јовановић био професор Велике школе; нав. према: ТОМАНДЛ 1938: 153.

³⁰ У опусу Лазе Костића налази се још једна слична песма, под насловом *Певачка имна*, у којој аутор узима алегорички за грађу своје песме гласове мушког хора, придајући сваком гласу његово посебно значење. Бас му је темељ стеновите зграде светилишта из којег треба да се издигну мртви и опева успомена на њих; баритон представља градитељем зидова тог светилишта, са задатком да сагради унедоглед стубове, који треба да одводе ка слободи, вери и нади; снажни тенор пак има да дигне свод и да здружи људске душе, док, коначно, омладина стоји на врху тог светилишта, да понесе песму до неба или да од њега допоје сунце, тј. да донесе срећу и задовољство на земљи. Ипак, текстуални предлог Лазе Костића, као и предложене композиције, били су одбијени на конкурс (1865) за избор химне Панчевачког српског црквеног певачког друштва, оцењени од три чешка музичка цензора. Текст нове химне, *Појмо Боју*, сачинио је потом Јован Јовановић Змај, а компоновао Даворин Јенко; нав. према: ТОМАНДЛ 1938: 159–167.

Најстарији хор у Србији био је институција која је окупљала интелектуалце, истакнуте представнике уметности, књижевности, културе, науке и политике (вид.: ПЕТРОВИЋ 2004; МИЛАНОВИЋ 2014: 19; 2016). Друштво је, као водећи музички ансамбл српске престонице, било под патронатом чланова династије Обреновића, а посебну наклоност је према његовом раду показивала краљица Наталија. Међу председницима и члановима управе, који су дали значајан допринос вођењу Друштва, били су и Стева Тодоровић, Бранислав Нушић, Милан Кујунџић и Милорад Шапчанин. Из позиције српског посланика у Цариграду, Владан Ђорђевић је организовао целокупни програм боравка Друштва са Стеваном Мокрањцем у том граду, на хорској турнеји Софија – Цариград – Пловдив 1895. године. Путописне забелешке Спире Калика и Драгомира Брзака драгоцене су сведочанства о овој националној и дипломатској музичкој мисији Друштва. Ова пријатељска посета београдских музичара Бугарској, прва после ратних сукоба 1885. године, и Османском царству пуне две деценије после српско-турског рата, имала је изузетан спољнополитички и шири културолошки значај. Представљање националне музичке културе европског типа било је знак добре воље у побољшању односа између Краљевине Србије и Бугарске, односно Србије и османске државе. На концертном програму Друштва биле су на првом месту бугарска и српска химна. Осим *Руковети* Стевана Мокрањца (изведене су Четврта, Пета и Седма руковет) и дела Славјанског (Дмитриј Александрович Агрéнев-Славјанский), Базена (François Emmanuel Joseph Bazin) и Брамса (Johannes Brahms), посебно су за ову прилику припремљене *Бугарске народне њесме* Стевана Шрама и песма *Бир чареси јок!* Саид Ефендије (ПЕТРОВИЋ 2004: 58). Гостовање у Софији и Пловдиву имало је и посебан ефекат на развој бугарског хорског извођаштва, а чинило је и својеврсну претходницу идеје о оснивању словеначког певачког савеза (ВАЛЧИНОВА ЧЕНДОВА 2014). Приликом гостовања на двору султана Абдула Хамида II у Цариграду, султан је први пут чуо хорски изведену турску химну, и то у хармонизацији Стевана Мокрањца. Такође, забележено је да је замолио хористе да отпевају и српску химну *Боже љравде* (МАНОЈЛОВИЋ 1923: 70–72; ПЕТРОВИЋ 2004: 21; о овом путовању Београдског певачког друштва вид. и: КУТЛАЈ 2014: 67–75).

Значајан је и податак да је, када је био на месту председника владе током монархијске диктатуре (1897–1900), Владан Ђорђевић омогућио и организацију хорске турнеје по Немачкој 1899. године (уп. КУТЛАЈ 2014; ХУБЕР 2014: 117–145). Такође, могуће је да је управо путописна књига Бранислава Нушића *Крај обала Охридској језера* (1894) допринела интересовању Стевана Мокрањца за тај крај (уп. МИЛАНОВИЋ 2006: 45; АТАНАСОВСКИ 2015). У периоду када је Нушић био на функцији конзула Краљевине Србије у Приштини, обезбеђени су и боравак



Програм концерта Београдског певачког друштва у Софији (1895)
(МИ САНУ, Збирка фотографија, Ф 70).

и етнографско истраживање Стевана Мокрањца на Косову (1896). У другом тому путописа о Косову, Нушић је и објавио Мокрањчеве записе српских лирских песама, прве мелографске записе фолклорних мелодија с тог подручја, који су том приликом сачињени (Нушић 1986; вид. и: ПРЕДИЋ [б. г.]; МАНУЈЛОВИЋ 1923; Думнић 2013а: 90; 2016: 115, 185). Као конзул, Нушић је омогућио и Београдском певачком друштву да посети Призрен, тада још увек у Отоманској царевини.

Међу мемоарским забелешкама о појединачним хорским активностима Друштва издваја се и сећање Косте Христића на свечано откривање споменика кнезу Милошу пред палатом Окружног начелства у Пожаревцу, на Ивањдан 1868. године. Према кратком пишевом сведочењу, на литургији су служили митрополит Инокентије и тадашњи владика шабачки Димитрије (Павловић), потоњи патријарх српски (1920–1930), уз појање Београдског певачког друштва (Христић 1989: 368).

Веома штури у изношењу прецизнијих података о музичком репертоару певачких друштава, мемоарски записи уопштено потврђују да су друштва

неговала циљеве промовисања националне идеје, панславистичког идеала очувања свесловенског народног и уметничког наслеђа. Сећања говоре претежно о изданцима словенске музике. Писано је да су, осим српских, најчешће извођене чешке, руске и пољске песме. У упечатљивом маниру деветнаестовековног, романтичарског дискурса о родољубљу, о овим темама је писано у духу Хердерових схватања специфичности „духа времена“ (*Zeitgeist*) и „духа нације“ (*Volksgeist*), која у целини одражавају висок ниво толеранције и интересовања за *гpyioi* (вид.: WELLEK 1954: 176–200; ЛОМА 2013: 375–402).

У дневничким белешкама, Пера Тодоровић, Милан Ђ. Милићевић и Никола Крстић говоре о активностима певачких друштава као организатора различитих прослава и забава, концерата, беседа и других популарних јавних музичких догађаја с наглашеним националним обележјем. На основу местимичних бележака о присутнима, стиче се увид у структуре друштвених кругова који су у оваквим приликама представљали централни део музичке публике. Међу њима су били угледни државници, војне старешине, министри и књижевници. Милан Ђ. Милићевић укратко помиње посете беседама у организацији Београдског певачког друштва (1871), с нагласком на значајној посећености оваквих догађања у Народном позоришту и познатим београдским кафанама. Истиче динамику јавних друштвених кретања током мајских дана 1872. године, поводом боравка руског кнеза Долгорукова (Владимир Андреевич Долгоруков, 1810–1891) у Београду (наглашавајући да „нова улица“ и Теразије, с венцима и барјацима, изгледају „као пештанске или бечке густином прохођача“) и податак да је певачко друштво на одласку испратило кнеза, с буктињама, до Саве (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 497). Занимљиво је запажање о слабо развијеном осећају за организацију међу члановима Друштва. О беседи одржаној 13. јануара 1870. године у теразијској „Касини“, Милићевић пише: „Некако нема никаква реда. Хоћемо европски, а не знамо и за уредбу јевропску“ (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 497).

Пера Тодоровић бележи појединости о новогодишњим прославама у организацији Врачарског (1893) и Београдског певачког друштва (1896, 1897), у Коларчевој пивници. Уз кратак осврт на атмосферу у пуној дворани пивнице, Тодоровић описује окупљање костимираних чланова Београдског певачког друштва (1896), који су различитим музичким инструментима начињеним од хартије, и сличним шалјивим амблемима, представљали умирање старе године, али и тешко материјално стање друштва на крају 1896. године (ТОДОРОВИЋ 1990: 235). Према Тодоровићу, нова година је дочекана уз бурне узвике, певање и свирање *Краљеве химне*.³¹ Исти писац памти и забаву у организацији чешког

.....
³¹ Реч је о химни *Боже љравде*, коју је 1872. године компоновао Даворин Јенко, као једну од песама за родољубиво-историјски комад *Маркова сабља* Јована Ђорђевића. За време владавине

друштва „Лумир“, у част отварања новог стана у Славији, на којој је био у друштву свог школског пријатеља Стевана Мокрањца.

Документарни записи показују да су певачка друштва, као и инструментални ансамбли војне музике, имала истакнуту друштвену улогу у значајним државним прославама и другим политичким приликама, вршећи уједно мисију националног и музичког просвећивања. У аутобиографским белешкама, пишући о атмосфери приликом окупљања на Свесловенском конгресу у Прагу 1848. године, Јован Суботић бележи утиске које су на учеснике тог политичког сабора оставиле пригодне патриотске песме у извођењу окупљених чешких певачких дружина. Писац памти „песму из хиљаду и хиљаду грла“, напомињући да су се родољубиви садржаји орили „из грла народа, не само певача, као да га громови интонирају“ (СУБОТИЋ 1910: 90). Коментар о изврсној чешкој свирци вероватно се односи на учешће војног инструменталног састава у музичком делу те манифестације.³² Овим је такође потврђено да су, осим активности певачких друштава, и војни инструментални ансамбли били активни као покретачи јавног културно-уметничког живота. У поменутиим музичким сферама, рефлектоване су и специфичности актуелног односа према националној идеји међу Србима у Хабзбуршкој монархији и у Србији.³³

У записима о *Сћаром Београду*, Бранислав Нушић, на основу доступних посредних извора, описује наступ турске и српске војне музике 6. априла 1867. године, на дан свечане, симболичне предаје кључева Београда, Смедерева,

династије Обреновића, ова песма је призната као државна химна. У периоду после Првог светског рата, заједно с песмама *Најреј*, *застава славе* и *Лијепа наша*, постала је део хибридне државне химне Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. Песма *Боже љравде* и данас је, с местимичним изменама у тексту, актуелна српска химна.

³² Проблемима историјата и функција војне музике у контексту културних, политичких и економских прилика у Хабзбуршкој монархији у 19. веку посвећен је и зборник радова са међународног научног скупа *Војна музика у култури и историји чешких земаља, Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí*, ed. Jitka Bajgarová, Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Praha 2007; нав. према: КОКАНОВИЋ 2009б: 150–153.

³³ У новијим музиколошким студијама, посебно је рад Београдског певачког друштва на подстицању, развоју и промовисању српског музичког стваралаштва, под мотом „песмом за српство“, сагледаван у односу на тумачења „конструисања“ националног идентитета као приоритетног политичког циља Србије. Хорске светковине су тумачене и као музички спектакли масовног национализма, с обзиром на неговање идеје националне интеграције кроз пропагирање унифициране певачке културе. Уочено је да је Стеван Мокрањец, хоровађа и творац програма свих хорских активности Друштва, могао имати подробан увид у актуелна политичка дешавања, захваљујући сарадњи с истакнутим појединцима српске интелектуалне елите и државним званичницима (Владан Ђорђевић, Стојан Новаковић, Бранислав Нушић), као и са значајним институцијама (Друштво Св. Саве, братство Слободних зидара). Вид.: МИЛАНОВИЋ 2014б: 17–30; 2016; 2018.

Шапца и Кладова кнезу Михаилу, на Калемегдану, након примања фермана турског султана Абдула Азиса у Цариграду.

Тога дана после подне паша је наредио те је турска музика изашла на Калемегдан и свирала је да се весели народ а српска је музика свирала у касарни војсци. На Калемегдану је била маса света, па су грађани чак, уз свирку турске војне музике, повели и коло. Увече је Београд сав био осветљен кандилима, лучем и бурадима од катрана. Певачка друштва: београдско, панчевачко и земунско, са сто педесет буктиња кренули су у бакљаду и пред двором клицали кнезу и певали наизменце...³⁴

На посебном месту у мемоарима, Лаза Костић евоцира успомене на учешће војне музике у пратњи краљице Наталије током једне њене пловидбе Дунавом до Ђердапа:

Сишао сам на Саву, где је била спремна лађа окићена заставама, а на обали пуковска музика. Стигоше дворска кола праћена гардистима. Господа сиђоше, пратња многобројна, кола одоше, војна музика одсвира химну и већ да оде, кад један официр стрмоглавце истрча из лађе и даде знак капел-мајстору. Музика се опет построји на лађи и одсвира валцер. На палуби лађе су се окретали парови, а пред свима краљица. Њој се одједном прохтело да игра. Време је било тако дивно, а музика тако ту под руком... (КОСТИЋ 1988: 332).

Успомене на музичке доживљаје из војничких дана износи и Владан Ђорђевић, белешкама о изведби народне химне у многим свечаним приликама и о импровизованој „банди“ која је свирала за време важнијих официрских ручкова и других окупљања. У својим дневничким записима, Пера Тодоровић слика новогодишњу ноћ и први јануарски дан 1900. године у Нишу, уз звуке потпурија народних песама, које изводи војни оркестарски ансамбл и који га подсећају „на далеку прошлост, на младост, на давно минуло доба безбрижна и срећна детињства“ (ТОДОРОВИЋ 1990: 314). У сличном тону, Коста Христић се присећа београдских променадних шетњи садашњом Кнез Милошевом улицом, од „Лондона“ до Војне академије и парка Министарства финансија, и посебно помиње да је војна музика недељом и празницима свирала пред зградом Министарства (ХРИСТИЋ 1989: 26; о оснивању војних оркестара у Београду, Крагујевцу и у Нишу, вид. и: КРАЈЧИЋ 2003).

.....
³⁴ Нушић 1984: 27. У тренутку о којем пише, Бранислав Нушић има само три године. Извесно је, дакле, да је писац овај опис разрадио на основу увида у друге историјске изворе. О поменутом догађају сведочили су и записи из штампе. Пет година касније (6. априла 1872), Панчевачко певачко друштво учествовало је на концерту у Београду који је приређен у славу ослобођења и предаје градова.

Позориште и опера

Коментари о музичкој делатности познатих позоришних и оперских кућа упечатљиво дочаравају спектар разноликих музичких искустава писаца, различите нивое њиховог општег и музичког образовања, животних услова и прилика услед којих су до одређених искустава долазили. О свету опере реч је претежно у одломцима мемоарских, односно аутобиографских записа који се односе на време које су аутори проводили у иностранству, као и у путописним белешкама. Настројења писаца да током боравка у страним срединама упознају богатство културног и музичког живота градова у којима су пребивали и управо ова раскошна искуства су, чини се, у значајној мери утицала на формирање њихових естетских и вредносних ставова, када је реч о уметности. У својеврсном „сучељавању“ утисака о музичком животу у иностранству и у домаћем окружењу, књижевници латентно износе и упечатљиве закључке о месту и ступњу развоја српске музичке културе у односу на шири, западноевропски контекст. Уз осврте на различите форме и карактеристике делатности појединачних институција културе о којима пишу, мемоаристи у својим белешкама отварају и питања о разноликим друштвеним улогама музике. Разматрају комплексно питање односа музике и политике, посредно коментаришући естетска начела и судове о значењу и смислу музике и њеним разноликим дејствима.

Најживописније говори Тодор Стефановић Виловски. Већ прве странице *Успомена* испуњава сећањима на породичну селидбу из Земуна у Беч 1867. године и на своје ране, дечачке утиске о сјају и раскоши царске престонице. Веома заинтересован за све појаве у друштвеном и јавном животу, Виловски је упијао слике из друштвене и културне свакодневице бечких Срба, на основу личног искуства, као и из очевих прича о прошлости. Упечатљиви су коментари да у Бечу све изгледа другачије, лепше; између осталог, писац помиње задовољство играња у Штатпарку, али и свој први одлазак на балет за децу, постављен у бечком позоришту (вид.: Виловски 2010: 8).

Виловски даље отвара мноштво питања о сложеној слици културно-политичких прилика у Бечу средином 19. века, задржавајући се посебно на тумачењима улоге музике за време апсолутистичког система Александра Баха. Предочава да током овог политичког режима није постојала могућност да се појединци истакну на било ком јавном пољу и описује лош утицај који су дате прилике (до 1859) имале на друштво, подстакнуто да прибегава тајним окупљањима и тражи разоноду у разноврсним видовима уживања: „никада се није толико картало и проводило време узалуд као у доба Бахова апсолутизма“ (Виловски 2010: 23). Наглашено је да је тек мали број талентованих појединаца

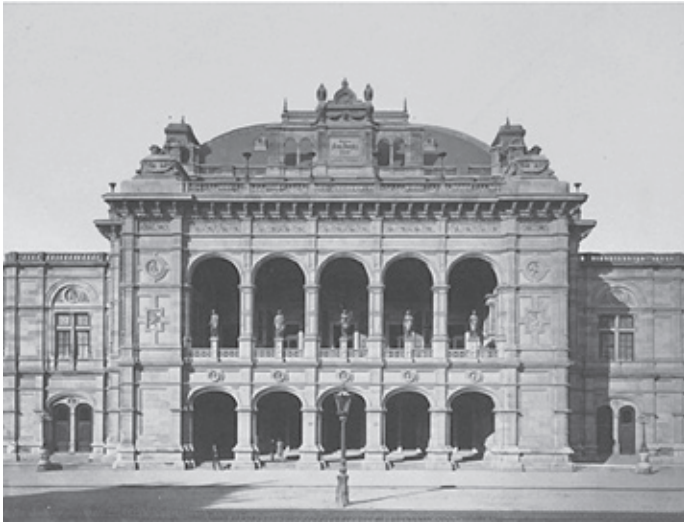
у оваквом окружењу прибегавао књижи, сликарству или музици. С друге стране, Вировски као позитивну страну апсолутистичког система истиче чињеницу да су у том периоду све гране културног живота (имајући на уму области науке, школства, књижевности и уметности) биле брижљиво неговане и имале значајну заштиту и подршку владе, која је увиђала да је народу потребно приуштити својеврсну надокнаду за све што му је сужавањем политичке и верске слободе одузето. Аутор потцртава да је оваква клима била погодно тле за општи развој културног живота; посебно истиче помагање просветних завода, оснивање Царске академије наука и Бечког конзерваторијума и реформу сликарске академије, реорганизацију дворског позоришта и Царске опере, двеју институција које су у овом периоду уздигнуте на највиши ступањ развоја.

Упечатљив је Стефановићев утисак о статусу музике у датом систему вредности: „Музикални живот бејаше онда Бечлијама што птицама у кавезу песма. Музика им је била мана којом су се хранили у политичкој пустињи, једина наслада и разбибрига у данима политичке и друштвене реакције.“ (Вировски 2010: 23).

Као и Јаков Игњатовић, Вировски у својим мемоарским напоменама дотиче и интригантна питања о естетици апсолутне и програмске музике, истичући да се у строгом Баховом систему „једино музика није морала бојати цензорског пера, јер је државна власт налазила да се њоме не могу исказати политичке идеје и политичка осећања“ (Вировски 2010: 26). Занимљиво је да се, такође, дотиче и у оно време актуелног питања о дејству „апсолутне музике“; према Вировском, снага музике „без речи“ особита је, јер омогућава слободу уживљавања у актуелни музички тренутак. Овај проблем је био предмет многобројних расправа међу композиторима, филозофима, естетичарима и теоретичарима музике у другој половини 19. века – Вагнера (Wilhelm Richard Wagner), Ничеа (Friedrich Wilhelm Nietzsche), Шопенхауера (Arthur Schopenhauer), Ханслика (Eduard Hanslick), Тика (Johann Ludwig Tieck) и Вакенродера (Wilhelm Heinrich Wackenroder), Хофмана (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann).

Вировски показује да добро познаје програмску политику и репертоар Бечке опере, наглашавајући и разлике између периода током и након Баховог апсолутизма. По престанку насилне централизације и германизације, у бечким салонима се, како памти Вировски, и свирало и певало као у Италији:

то, као што се прича у мемоарима из онога доба, са ретком вештином и необичним разумевањем. Стари класици и новија талијанска и француска музика не скидаху се са репертоара, који је био вазда богат и пробран, докле се у Аполоновим дворанама и код Домајера у Хицингу разлегаху умилни звуци лаке и мелодиозне музике Ланера и Штрауса (Вировски 2010: 26).



Бечка државна опера (1880)
(ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3001, 1458)

Период након 1860. године представљен је, у виђењима Виловског, као период општег процвата књижевности и уметности, златно доба бечке музике које је, с престанком цензуре, донело слободнију продукцију и у бечкој Царској опери. Виловски истиче да у овом периоду новија француска и немачка опера замењују „сладуњаву“ италијанску, која је доминирала за време владавине Јосифа II и цара Леополда II. Наглашено је да су у овом периоду репертоар Бечке опере освојила дела Вебера, Лорцинга (Albert Lortzing), Гуноа (Charles François Gounod), Мајербера (Giacomo Meyerbeer), Вердија (Giuseppe Francesco Verdi) и Вагнера, док су у позориштима у предграђима била популарна и дела из жанрова „лаке музике“, оперете и водвиља из пера Штрауса (Johann Strauß), Офенбаха (Jacques Offenbach) (Виловски 2010: 41). Такође, аутор примећује да су побољшани технички услови у Царској опери (сеоба у већу оперску кућу, боља акустика, прилика за механичаре и декоратере, позоришну технику и сликарство) омогућавали нови квалитет укупне музичкосценске продукције. Детаљно описује прву представу у новој оперској кући, величанствену свечаност извођења Моцартовог *Дон Жуана*, са славним певачима нове генерације, препознајући квалитет њихових глумачких и вокалних могућности. Истиче улогу Јохана фон Хербера (Johann Ritter von Herbeck), главног капелника (1866) и директора Царске опере (1871–1875), који је у овом периоду интензивно радио на усавршавању оперског оркестра, као и активности Јозефа Хелмесбергера (Joseph Hellmesberger), око кога су се окупљали професори многих будућих генерација музичара стасалих на Бечком конзерваторијуму.

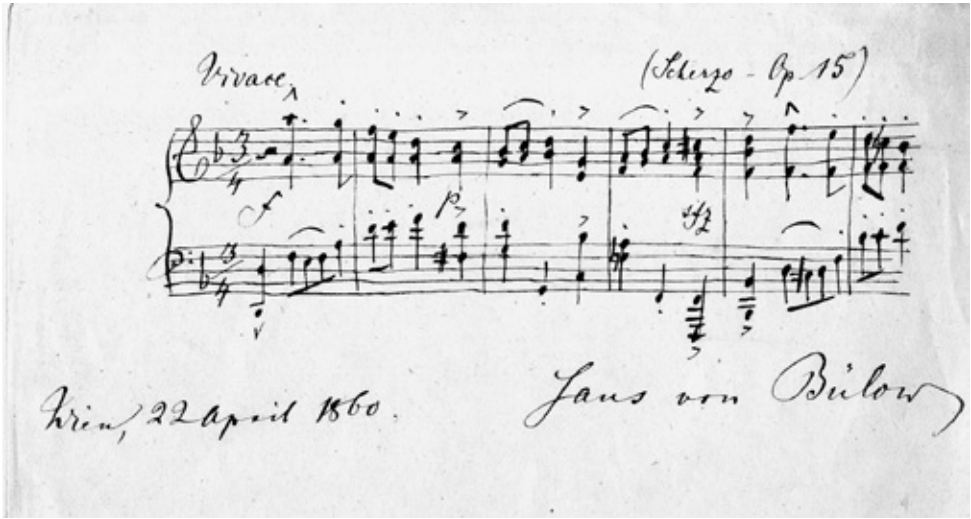
Писац наглашава изузетни утицај опере на културни и друштвени живот Беча, а напомиње да су карактеру ове „изразито музикалне вароши“ доприносили и учестали доласци и наступи популарних музичких уметника, инструменталиста, попут Франца Листа (Ferenc Liszt), Рубинштајна (Антон Рубинштейн), Билова (Hans Guido von Bülow), Сарасатеа (Pablo de Sarasate). Међу значајним ђацима Бечке школе, спомиње Густава Малера (Gustav Mahler), у тренутку писања мемоара управника Опере, Артура Никиша (Arthur Nikisch), управника Лајпцишке филхармоније, диригента и композитора Феликса Мотла (Felix Josef von Mottl), као и успешног српског виолинисту Драгомира Кранчевића.³⁵



Драгомир Кранчевић (као студент виолине
код Јозефа Хелмесбергера у Бечу)
(МИ САНУ, Збирка фотографија, Ф 99)

Сродне забелешке о значају музичке културе у Бечу и о специфичном уметничком темпераменту Бечлија оставио је и аустријски писац, драматург, биограф и новинар Штефан Цвајг (Stefan Zweig). Описујући колективну страст бечке публике, која је понекад ишла до фанатизма и фетишизма, а која је композиторима и интерпретаторима гарантовала да у овој средини имају трајно и потпуно посвећену публику, овај писац је посебно крај 19. века означио као врхунац друштвеног одушевљења музиком, која је тада постала и израз трагања за колективним идентитетом (Дига 2007: 139). Будући да је интересовање

³⁵ Најновија истраживања доносе значајна осветљења делатности и интернационалних позиција Драгомира Кранчевића. Вид.: KRANJČEVIĆ 2018.



Посвета Ханса фон Билова Драгомиру Кранчевићу (1860)
(МИ САНУ, MI-XXIII/An 943)

за музичке догађаје било заједничко свим друштвеним слојевима, а свирање барем једног инструмента, чланство у хору или оркестру било знак отмености девојака из угледних породица, такмичарски дух и захтевност у погледу доприноса музичара били су изражени у целокупном друштву. У културолошким студијама, овакав значај музичке културе у Бечу у последњој четвртини 19. века везиван је за репресију других форми културног израза које су лакше подлегале цензури, после револуционарних потреса који су 1848. године уздрмали Монархију. Процењено је да је улога овог колективног, усхићеног уживања у музици имала посебан значај у постизању друштвене хармоније, чији је привид хабзбуршка власт умела да одржи све до 1919. године. Такође је истакнуто да су и у другим крајевима Европе настајале нове институције које су имале циљ да подстичу музичко стваралаштво, образовање публике и истраживања на овом пољу (Дига 2007: 139).

Осим Виловског, и други српски мемоаристи се диче солидним познавањем оперске литературе, везујући ова искуства за повремене боравке у иностранству. Попут Виловског – који памти особито задовољство када је као дечак први пут у Бечком позоришту гледао балет, прилагођен млађој публици, уочавајући разлику у односу на земунске вашаре – краљица Наталија прве снажне доживљаје музичкосценског, оперског света смешта у доба детињства и одласке у Венецију:

Да бисмо заволели музику слали су нас с гувернантом мис Парк у оперу двапут недељно. Мене је посебно очарала мондена страна представа. Италијан-

ска музика је већ била у моди и како сам је тада заволела, никад је у мени није могао заменити учени и заморни Вагнер (Обреновић 2006: 63).

Осим што наглашава да је педесетих година у Бечу често одлазио у позориште, Милан Савић описује студентске дане у Сегедину, величајући управо музичке доживљаје из позоришта и опере као кључне за његово новостечено образовање:

Мој боравак у Сегедину прошао је прилично филистарски, што најпосле није ни чудо кад се узме да сам био још врло млад и да су ме зидови конвикта „чували“ од сваког „странствовања“. Једини изузетак је било позориште, мађарско разуме се, које сам доста вредно посећивао (...) И драму и оперу па тек оперету, у којој је суштина свагда шаљива. Старије славне опере похађао сам поново, а њихове мелодије ужљebile су ми се у срце и грло, да сам их доцније свагда и у Печују и у Бечу слушао. „Трубадур“, „Травијата“, „Риголето“, „Марта“, „Роберт Ђаво“ итд. биле су ми свагда миле опере и ја знам и дан-данас многе арије, нарочито из „Трубадура“ (Савић 2009: 27–28).

Савићеви записи о данима у Бечу током светске изложбе 1873. године доносе и непријатно сећање на одлазак на представу опере *Марша* Фридриха Флотова (Friedrich von Flotow) с пријатељима са студија. Напомена да момци долазе „накресани“ и у једном тренутку неприлично гласно коментаришу тенорску арију говори о својеврсној неспремности младих српских студената да приме музички угођај какав је било могуће доживети у позоришту, осветљавајући посебне аспекте односа између културних прилика у матичној српској и у страним срединама.

Сећања из студентских дана, која се односе и на музичка, позоришна искуства, преноси кроз аутобиографске записе и Јован Суботић, говорећи да је по повратку из Карловаца, Сегедина и Пеште „познавао скоро све, што је највиша култура у операма, балетима, трагедијама, на платну, на виолини и клавиру родила била“ (Суботић 1910: 32). И из старијег животног доба, посебне утиске о раскошним позоришним дворанама писац је понео из Италије, са путовања у Трст и Венецију. Задивљен позоришним ентеријером, поетично је описао и свој замишљени музички доживљај у овој средини:

Пак teatrofenice! Ја сам га посетио само дању, јер се онда у њему није више играло; сезона бијаше прошла. Али сам си могао представити једно вече у teatrofenice! Изнутрашњост тога позоришта била је сама по себи најдивнији каледоскоп са најкусније састављеним бојаним фигурама. А кад се пуно расветлило са хиљаду и хиљаду светила, то је морала бити права дворана из хиљаду и једне ноћи. Додај к тому оне дивне украшене ложе, па у њима најлепша лица са вилинским дражима и очима, најдивнијим изворима сласти и милине. Пак

онда нека се отвори чудан свет какве талијанске опере. А најпосле нека загуди оркестар, којим управља маестро Верди ил' Доницети: пак ако не заборавиш да си на земљи, и не помислиш да си у небу, или рају, или у вилинском стану на светлом облаку, ниси друг (...) већ кнеза Драгоша из Горског Вјенца, нашег незаборављеног господара Црне Горе и Брда (СУБОТИЋ 1910: 23).

На путовању у Париз, Симо Матавуљ такође обилази институције културе, посебно позоришта (МАТАВУЉ 1988: 145), а одломци *Писама из Италије* потврђују и раскош искустава Љубомира Ненадовића:

Штета што нисам вештак у музици, могао бих ти о њој много говорити. Она је овде, заједно с певањем, на високом ступњу. Овде су поникли Росини, Паганини и многи други још ини. Певање и ван позоришта може се чути по свим каванама, траторијама и свуда по улицама. Нове арије и песме искрсну, певају се и по вароши и по свој околини, па их нестане, а друге настану. Слабо ко зна ко их састави и у свет пусти. Овуда путници ретко иду у позориште. Опере талијанске сада су лепше у Бечу и Паризу. Био сам у позоришту Сан-Карло. После оног у Венецији и оног у Милану, то је највеће позориште у целој Италији. Мени се чини да овде играју ваздан и сву ноћ у позоришту. Кад год прођем поред њега, видим да свет улази и излази (НЕНАДОВИЋ 1972: 101).

Мемоаристи преносе и спорадичне утиске о српском музичкосценском стваралаштву и извођаштву, које је средином и у другој половини 19. века било на самом почетку развоја. У препознатљивом маниру критичара и сатиричара, Бранислав Нушић одсечно коментарише прво извођење комада с певањем *Женидба Душанова* (у Крагујевцу 1840), уз опаску да „од тада па све до данас композитори чекају на либретисту, а опера српска чека на публику своју, али ни једно ни друго неће дочекати скоро“ (Нушић 1984: 127). Сличан коментар, да „наших опера немамо на претек“, проналазимо у написима Милана Савића. Писац наглашава да је у листу *Позоришће* (1873) штампан први чин свенародне опере *Ђурађ Бранковић*, коју је компоновао хрватски аутор Иван Зајц и коју би требало поставити на репертоар у Новом Саду и Београду.³⁶ Успомене Савке Суботић доносе и интригантан податак о поруцбини коју је Јован Суботић шездесетих година добио од капелника загребачког позоришта Кварца, да напише либрето за оперу *Сережани*. Суботићева супруга напомиње да је текст оперете похрањен у загребачкој позоришној архиви и позива српске композиторе да напишу музику према овом либрету.

.....
³⁶ САВИЋ 2010: 248; Први чин ове недовршене опере Ивана Зајца има наслов *Ченіић аја*, а други, недовршени чин, насловљен је као *Бранковић*. Вид.: РЕТТАН 1956: 362. Подробне податке о овим делима – кратак садржај, аналитички опис дела, податке о либрету, историјске реалије, увид у састав оркестра, а онда и одговор на питање зашто је *Бранковић* остао недовршен и коментар о покушају прераде *Бранковића* у *Ченіић-ају*, вид. у: РЕТТАН 1983: 87–109.

Посебан текст у *Зайисима сїярої Беоїрађанина* Косте Христића посвећен је јубилеју Народног позоришта. Уз осврт на време Јоакима Вујића и покушаје да у Србији „одомаћи позоришну уметност и да је унесе у вољу Коџа-Милошу и његовим кабадахијама“, писац износи и прва непосредна сећања која се односе на позоришне представе у Кнежевој пивари почетком шездесетих година (ХРИСТИЋ 1989: 282–283). Христић пише како је „пред самом позорницом, испред публике, и од ње неодељен никаквом преградом, био оркестар који је свирао између чинова, покадшто народно коло, којим су извесни народни комади завршавани бесним цупкањем на позорници и бурним аплаузом раздрагане публике. Тај оркестар у прво време био је обично војна музика, или ‘варошка банда’, или и приватни гудачки оркестар који су свирали по београдским каванама и баштама.“ (ХРИСТИЋ 1989: 285). Посебно је упечатљив романтичарски Христићев опис позоришне завесе у изради Стеве Тодоровића: „На узвишеној стени, окружен музама, стоји млад гуслар. Из стене извире бистар поточић око кога се покупили анђелчићи. У даљини се види Београд и отуд златокоса вила приводи народ музама и гуслару.“ (ХРИСТИЋ 1989: 284). Део својих записа Христић посвећује и спомену на свечано полагање темеља Народног позоришта (19. августа 1868. године). Међу присутнима помиње и младог глумца Тошу Јовановића, родом из Великог Бечкерека, сина покојног „Аће“ Јовановића, некадашњег шефа чувеног оркестра, омиљеног београдској публици (ХРИСТИЋ 1989: 292).

*

Сведочећи на првом месту о свести писаца о значају музичког стваралаштва и извођаштва у различитим сферама друштвеног и културног живота, збир разнородних мемоарских осврта доноси значајне допуне досадашњих сазнања о активностима појединаца и музичким делатностима институција културе у 19. веку. Виђења о укупном доприносу музичара као важних културних и духовних посленика, о њиховим друштвеним позицијама и статусу, изнета су кроз осврте на појединачне сегменте развоја српског културног и уметничког живота у овом периоду. Најзначајнији допринос су подаци о утицајима које су знаменити музичари остављали на писце, како кроз стваралачко наслеђе тако и у домену активне професионалне сарадње. Посебно индикативна потреба писаца за указивањем на ентузијазам појединаца у сфери аматерског музицирања условила је и драгоцен приказ атмосфере у којој је, међу лаицима, формирана музичка публика. Наговештено је да је музика, кроз различите жанрове и у разноврсним приликама, испуњавала свакодневицу свих друштвених слојева, у грађанском и сеоском окружењу.

ПРАКСЕ МУЗИЦИРАЊА КАО ИДЕАЛ ГРАЂАНСКОГ ДРУШТВА

Већ поменути модел приватног и јавног живота српског народа негован на подручју Хабзбуршке империје, Србије, у далматинским градовима и приморским областима, утемељен на идеалима грађанског друштва, обележен је улогом културе као једног од најмоћнијих средстава за изградњу човекове личности и поље духовног усавршавања, оквирима заснованим на веровању у јединствен систем уметничких вредности (МАКУЉЕВИЋ 2006б: 30–31). Мемоарски извори потврђују да су међу карактеристикама развоја грађанског друштва код Срба, у сфери приватног и јавног живота, посебно препознатљиве тежње ка неговању друштвених окупљања око културних, уметничких и музичких догађаја. Пун развој грађанских идеала, препознат у оквирима приватног простора, култа породице и породичних свечаности односи се, у контексту наше теме, и на феномене кућног и салонског музицирања, док о популарности приватних и јавних грађанских забава и истицању значаја морала, заснованог на просветитељским идеалима, посебно сведоче мемоарска виђења о популарним друштвеним окупљањима уз музику, на баловима, беседама, игранкама и концертима (МАКУЉЕВИЋ 2006б: 36).

Кућно и салонско музицирање

Вештина музицирања и друштвени сјај

Осим вишег образовног и економског статуса, управо су специфичне културне навике и уметнички афинитети, изражени у кретањима у сфери приватног и јавног живота, одређивали карактер српског грађанског друштва. У овим круговима, посебан одраз бриге за образовање и општи друштвени статус представљали су музичко искуство и активно неговање кућног, односно салонског музицирања.³⁷ Улога клавира била је приоритетна у музичком опи-

³⁷ О појмовима и пракси салонског, односно кућног музицирања (Hausmusik) међу Србима у 19. веку детаљно је писала Маријана Кокановић Марковић у: КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014. Вид. и: MARJANOVIĆ 2018b.

смењавању и васпитавању младих из виших слојева. Већ само поседовање тог инструмента је у 19. веку сматрано најрепрезентативнијим симболом богатства и образовања, припадности вишим, богатијим круговима.³⁸ Уз елементе модерног европског ентеријера (намештај, тепихе, ћилиме, завесе и чипке, гоблене, сребрне свећњаке, бечки порцелан, књиге), од тридесетих година клавир је био и главни предмет у кућном музеју српске грађанске породице (уп. Тодић 2006: 527). Заузимао је важно место у изградњи друштвеног и индивидуалног модела понашања. Настава музике је постала готово неизоставни сегмент у образовању младих девојака у грађанским породицама, а пракса редовног музицирања на овом инструменту била је и мотив за шира друштвена окупљања, разоноду и забаву у „добром друштву“ (уп. Кокановић Марковић 2014: 104). Утичући на формирање музичког укуса представника грађанских кругова, клавирско музицирање је доприносило креирању слике грађанског дома као епицентра породичне хармоније, али и као простора за остваривање и очување друштвених контаката (Јеремић Молнар 2006: 36).

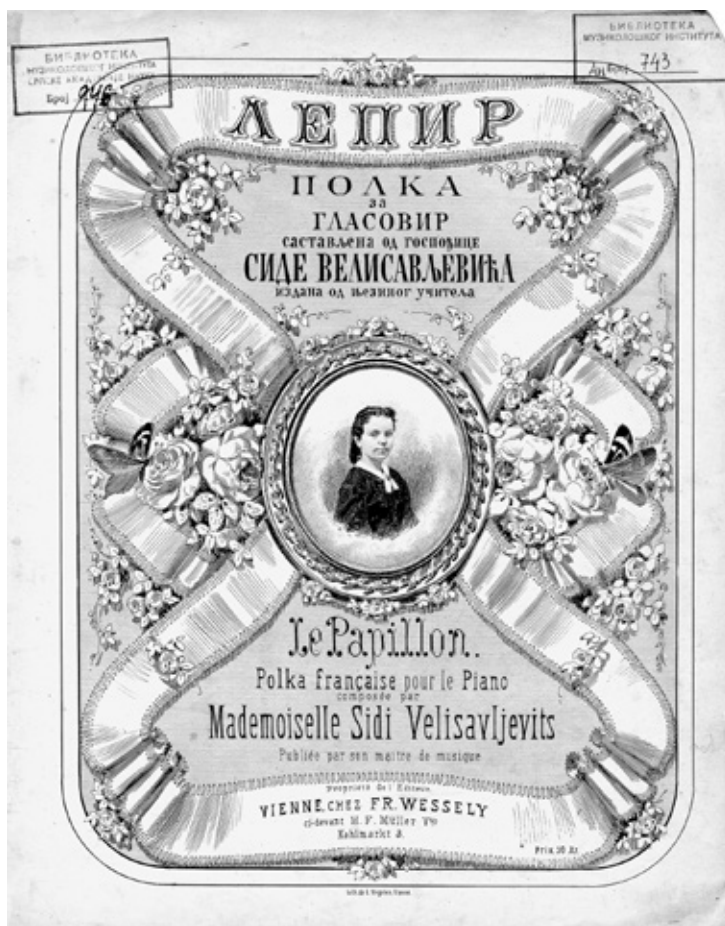
О приватним часовима клавира као првом значајнијем контакту с музиком писало је неколико аутора документарних текстова. Сећања на часове клавира код Александра Морфидиса Нисиса заузимају већ поменуто, посебно место у сећањима Милана Савића. Као истакнути делатник у културној сфери, борац за модерније тековине у образовању, посебно женског друштва, Савка Суботић у мемоарима истиче да је учење клавира представљало куриозитет и знак друштвеног престижа у њеном непосредном окружењу, шездесетих година 19. века: „Клавир су училе само неколике Новосаткиње, а странкиње само гитар и певање. За гитар плаћало се месечно 4, а за клавир 6 форината шајна. И за мушку децу која су долазила у школе у Нови Сад, плаћало се пола у новцу, пола у натури.“³⁹ Савка Суботић укратко помиње и да је, заједно с кћерком породичне пријатељице, родом из Трста, учила клавир и француски.

.....
³⁸ Већ крајем 18. века почиње буђење интересовања Срба из Војводине за музичку уметност, а клавир се налази у кућама имућнијих породица. Упечатљиво је да је у Србији први клавир прибавио Јеврем Обреновић, припадник најбогатије и најмоћније породице у Србији, како би својој кћерки Анки омогућио још један вид истицања повлашћеног статуса тек формиране елите; уп. Јеремић Молнар 2006: 34; Кокановић Марковић 2014: 110–115.

³⁹ Савка Суботић наводи и податак да је у Новом Саду до Буне 1848/49. било свега неколико клавира, а у Сремским Карловцима само један, у поседу грофице Јелене Бранковић: „Мој муж је казивао да је то био први клавир који је чуо, а тек у Сегедину га је и видео кад је онамо отишао 1834. да студира филозофију.“ Суботић 2001: 34–35.

Сличне прилике забележене су у Нишу, двадесетих година 20. века. Музичка настава у основним и средњим школама пружала је ученицима солидно образовање. Талентованији међу њима желели су да усаврше свирање на виолини или, још чешће, на клавиру. У недостатку музичке школе као званичне институције, била је актуелна приватна настава инструмента. Вид.: Гавриловић 2014: 96–97.

У дневнику Милана Ђ. Милићевића забележен је податак о договору с Анто- нијем Цимбрићем, учитељем нотног певања у Београдској гимназији, који чак пет пута недељно подучава Милићевићеву децу (Ану и Миту Милићевић) у свирању клавира (Милићевић 2011: 23). Међу остале успомене из детињства у Фиренци, краљица Наталија Обреновић сврстава и сећање на учење клавира (1868). Приватни часови клавира били су и први контакт с музиком многих по- тоњих концертних извођача и композитора.⁴⁰



⁴⁰ Александар Морфидис Нисис је своје ученике Евгенија Стојановића и Јулију (Сиду) Велисављевић подстицао и да компонују дела за клавир. Евгеније Стојановић је био и блиски пријатељ и ученик Корнелија Станковића. Написао је неколико клавирских минијатура и хор-ских обрада родољубивих, лирских и црквених песама, пригодне нумере за породична славља (*Царју небесниј, Химна Сави Текелији*, на стихове Јована Јовановића Змаја, *Химна Науму Бозди, Устајај, устајај Србине, За Врушку свећу*), као и две литургије; нав. према: ЛАСТИЋ 2005: 8.

БИБЛИОТЕКА
 МУЗИКОВОЛШКОГ ИНСТИТУТА
 Ан Број 743

ЛЕШИР.
ПОЛКА

Polka française. ОД Г. СИДА ВЕЛИСАВЛЕВИЋА.

Druck von G. Magdala in Wien.

Сида Велисављевић, *Лейшир* полка (насловна и прва страна)
 (МИ САНУ, MI-XV/An 743)

Сабрани мемоарски записи потврђују да је тип кућног музичког дружења живео најдинамичније међу српском елитом, школованом у европским центрима и окруженом припадницима виших друштвених слојева (Кокановић Марковић 2014: 19–24). Документарни текстови осветљавају атмосферу омиљених музичких окупљања у домовима угледних српских грађанских породица, културно-уметничким матицама српске интелигенције у градовима јужне Угарске (Будим, Пешта, Сентандреја), у Бечу, као и у Србији. Дом Јосифа

Станковића у Будиму представљен је као средиште пријема за младе Србе, пештанске студенте. Према сећањима Милана Савића, овде су одржаване и аматерске позоришне представе, а између чинова је извођена тамбурашка музика. Као глумци аматери искушавали су се млади српски богослови, правници, лекари, кћерке угледних будимских грађанских породица (Дука, Станковић, Розмир), као и књижевници (Лаза Костић, Љубомир Ненадовић).⁴¹ Посебно је наглашено музичко учешће Косте Трифковића, тада гимназисте шестог разреда у Пешти, у омладинском тамбурашком збору.

Кроз причу о друштвеном животу и навикама сопствене породице, Савка Суботић истиче да су куће Суботића и Хаџића биле омиљена „духовна средишта за тадашњу омладину“ (СУБОТИЋ 2001: 58). Суботићи су имали блиске пријатељске односе и учестали контакт с књижевником и панчевачким свештеником Васом Живковићем, Савкиним братом Михаилом Полит Десанчићем, као и с филологом Јованом Бошковићем и сликарем Новаком Радонићем. Савка Суботић памти заједничке вечери и увек инспиративну атмосферу у овом друштву, уз општи утисак „да је било стенографа па да бележи те наше разговоре, били би ови, заиста, од великог интереса“ (СУБОТИЋ 2001: 58). Ауторка потврђује да је у кућама Суботића и Хаџића музика брижљиво негована. Брат и сестра, Савка Суботић и Михаило Полит, у дуету би свирали виолину и клавир. Коментар о реакцији Јоакима (Аћима) Суботића,⁴² добриначког свештеника, који је једном оваквом приликом први пут зачуо звук клавира, говори сликовито о месту овог инструмента у систему вредности српског грађанског друштва: „Врло му се допао (клавир, прим. Н. М.). Али, кад стаде Миша на виолини свирати, рече му: Мани се, дијете, циганских егида, нек ми снаја свира на господском клавиру, како ли се зове!“⁴³

Драгоцене су и сећања Милана Савића на друштвена окупљања у дому Ђорђа Натошевића. У друштву тог лекара, једног од првих српских педагога и педагошких писаца, просветног радника и надзорника српских школа у Аустроугарској, према Савићевим белешкама, „у клавир је свирао ко је хтео и умео“ (САВИЋ 2011: 337). Јаков Игњатовић се присећао сличних сусрета у домовима сентандрејских грађана.

.....
⁴¹ Савић посебно истиче представу одржану 2. јула 1861. у башти Јосифа Станковића. Приказан је *Тврђица (Кир Јања)* Јована Стерије Поповића. Међу тумачима улога били су: Стеван Пантелић, богослов, Пава Станковић, Мара Дука, Лаза Костић, Антоније Хаџић и Ђура Вуковић. Поменуто је и извођење посрбљене шаљиве игре *Пријатељи*, у којој су глумили: Ђура Вуковић, Паулина Дука, Антоније Хаџић, Мита Крестић, Стеван Пантелић, Љубомир Ненадовић и Тоша Адамовић; нав. према: САВИЋ 2011: 61.

⁴² Јоаким (Аћим) Суботић био је отац Јована Суботића.

⁴³ СУБОТИЋ 2001: 58. Спомињући свирање на „егидама“, ауторка реферира на „хегеде“, тј. виолине.

Већ поменути дом Павла и Јелене Риђички у Бечу био је такође један од кључних центара који је привлачио представнике младе интелектуалне елите, државнике, књижевнике, лекаре, адвокате, бечке и пештанске студенте, на креативне разговоре о политици, култури, просвети и уметности и на размену разноврсних искустава. О музичкој димензији тих сусрета и пракси заједничког музицирања, с посебним освртима на делатности и уметничку и друштвену позицију Корнелија Станковића – штићеника Риђичког, писали су Јован и Савка Суботић, Михаило Полит Десанчић и Милан Савић.

Подсећајући на друштвени углед пријатељске породице Риђички, Јован Суботић по особитом квалитету издваја личност Јелене Риђички, њено лепо, отмено држање и „салонско изображење“. Савка Суботић пак управо кроз причу о заједничком музицирању истиче емотивну блискост и топлину Станковићевог односа према старатељима. Изводили су, према ауторкином сећању, популарна дела за клавир у четири руке, или је госпођа Риђички певала уз Станковићеву пратњу.

Јован Суботић наводи да су се друштву ове породице прикључивали сви знаменити Срби, међу њима Ђорђе Стојаковић, дворски саветник угарске канцеларије у Бечу, и Коста Богдановић, правник, политичар и публициста, књижевни и позоришни критичар. Михаило Полит Десанчић наглашава да је у уметничким круговима штићеник Риђичких Корнелије Станковић био пијаниста којег је најрадије слушао, јер је он „знао у тонове гласовирске улисти неку мекост, неку чаролију“ (Полит Десанчић 2006: 50). У мемоарским сликама су забележене и оне о заједничком музицирању двојице пријатеља:

Често смо заједно свирали. Ја на виолини, он на гласовиру. Знао ме је дивно пратити. Било је то нешто особито, када би ми рекао: „Чекај, Мишо, сад ћу те без нота пратити.“ Ту је онда у пратњи изводио најлепше пасаже, док сам ја какав „адађо“ на виолини свирао. И то је прошло! Кад погледам на сандучић, где лежи моја виолина, свагда се сетим свога друга, пок. Корнелија (Полит Десанчић 2006: 50).

И Тодор Стефановић Виловски у мемоарима помно преноси утиске о општим културним приликама у Бечу и о месту музике у бечким грађанским круговима, у последњим деценијама 19. века. Кућа пишчевог оца Јована Стефановића Виловског сматрана је средиштем српске колоније у Бечу. Царско-краљевски мајор, познати официр и велики патриота, током низа година и председник бечке Српске православне црквене општине, био је веома цењен међу бечким Србима. Писац мемоара упознаје читаоце с великим кругом очевих пријатеља и познаника, помињући интимне везе с виђенијим српским и словенским породицама. Истакнуто је да је друштво окупљано око Виловских

исказивало живо интересовање за најновије појаве у науци и „вештини“⁴⁴ често посећивало позоришта и присуствовало културним дешавањима (Виловски 2010: 63). Као изузетне, аутор евоцира и успомене на редовне посете Стевана Поповића Вацког кући Виловских, привученог тамошњим музичким дешавањима (Виловски 2010: 63, 238). Из истог извора дознајемо да је музички живот у кући Тодора Виловског био обogaћен и активностима пишчеве супруге, успешне виолинисткиње Миле (Отенфелд) Виловски.

Фрушкогорски дневник Милице Стојадиновић Српкиње приказује тренутке кућног музицирања као лични, интимни чин, из уско приватне животне сфере. Ауторка музицира у „осами“, или у најужем кругу породице, проводећи вечери уз гитару и песму. Наглашавајући снажну романтичарску потребу за просторном изолацијом, она доживљава читање, писање и музичку праксу као суштину свакодневног живљења: „Књига, перо, гитар и сестрица, то су ми сви моји содружници, и то тако мили да покрај њи’ заборавим да ван ови’ брегова има још света“ (Стојадиновић 1985: 227).

Група мемоарских бележака о сличним приликама у Београду значајно освежава слику о слабије развијеном музичком животу ондашње Србије. У кратким, информативним освртима на кућне забаве с певањем и играњем и на славска окупљања с играњима, Милан Ђ. Милићевић је представио и круг присутних, пријатеља и сарадника, међу којима су били један од оснивача и први диригент Београдског певачког друштва Милан Миловук, учитељ певања Антоније Цимбрић, књижевници Лаза Лазаревић и Милорад Шапчанин, политичар и професор Велике школе Настас Петровић, аутор волуминозног *Француско-српског речника* (1875–1888).⁴⁵ И Албер Мале (Albert Malet), угледни француски историчар, ангажован као професор дипломатске историје малолетном краљу Александру Обреновићу, дао је кратак податак о једном вечерњем дружењу у дому Стојана Новаковића (1893), уз напомену да се слушала сјајна музика, од Вагнера до Лекока и Делиба (МАЛЕ 1999: 138). Тодор Стефановић Виловски такође представља угледне београдске породице као домаћине кућних музичких дешавања, описујући посебно домове Стојана Новаковића и Милана Кујунџића Абердара као центре „најинтелигентнијег београдског друштва“.⁴⁶ Према сведочанствима Виловског, у Кујунџићевом винограду окупљали су се омладински кругови, који су представљали „ново

⁴⁴ Под „вештином“ се подразумева уметност, у вокабулару 19. века.

⁴⁵ То пионирско дело српске лексикографије доживело је 2003. фототипско издање, с предговором франкороманисте проф. Михаила Поповића. Издавач је био Завод за уџбенике и наставна средства у Београду.

⁴⁶ О доприносу Стојана Новаковића српској музици, као значајном сегменту просветног и културног уздицања српског народа, вид.: ПЕТРОВИЋ 1995: 470–479.

доба и нову моду, везујући за старе српске обичаје помало и обичаје европског запада.“ (ВИЛОВСКИ 2010: 73). Писац такође истиче да су у том друштвеном средишту неговане „отмена конверзација и музика“, чиме је оно попримало и карактер европског салона и привлачило велики број посетилаца (ВИЛОВСКИ 2010: 73). На музичком репертоару су, према Виловском, били „озбиљни квартети на виолини и челу и изврсне продукције на гласовиру“, као и разноврсне игре.

Исти аутор не скрива да су посебне „привлачне снаге“ на овим састанцима биле и представнице женског друштва, нарочито младе кћери домаћина Милка Куманудина, Јелена Џукићева (касније удата Данићка), тада дворска госпођица краљице Наталије, њене сестре, Мица, кћерка Стојана Новаковића (удата Рајковићка), Катица, кћерка апотекара Дилбера, Лепа Миловановићева (удата Штурмовица) и „све остале девојке, које су онда у београдском женском свету водиле коло“ (ВИЛОВСКИ 2010: 73).

Да је музика била пригодни медијум за присније упознавање младих, склапање пријатељских, па и брачних веза, показују и друге документарне слике. Један од примера је белешка Милана Ђ. Милићевића о дану када је изрекао благослов за венчање своје кћерке Ане с угледним књижевником, политичарем и економистом Димитријем Митом Ракићем.⁴⁷ Ракић је запросио Ану искористивши пригодан нотни текст који је затекао на њеном клавиру.⁴⁸

Салон – њоље „ѡолујавне ѡривајносии“

Извођење салонске музике (у смислу извођења музике у салону, истакнутом месту у двору или племићкој палати, односно у кућном простору који има функцију пријемне, гостинске собе) било је повезано са специфичним друштвеним контекстом, као и врстом музике, тенденциозно компонованом за ове оквире приватних, односно „полујавних“ окупљања и музицирања

.....

⁴⁷ Ана и Димитрије Мита Ракић били су родитељи Милана Ракића (1876–1938), знаменитог песника. Мита Ракић је познат и као први преводилац Игоових *Јадника* на српски језик (његов превод је почео да излази 1872. године). Г. 1968. и 1974. београдска „Просвета“ прештампала је, у четири књиге, Ракићев превод овог романа у редакцији Светлане Велмар Јанковић.

⁴⁸ Милићевић бележи Анино сведочење да ју је Ракић, видевши ноте на клавиру *Croyez moi (Веруј ми)*, упитао: „Да ли чините то?“, па су једно другом у овом „музичком тону“ потврдиле љубав. Вероватно је реч о композицији за глас и клавиру Франсиса Андријеа (Francis Andrieux), према стиховима Жана Марка Вињона (Jean Marc Vignon).

Салонска, клавирска музика представљала је у 19. веку посебан медијум за комуникацију између младића и девојака. Сматрало се непримереним да млади отворено изражавају своја интимна осећања. Према популарној естетици Кристијана Езера, ови деликатни слојеви унутрашњег живота пригодно су исказивани „језиком тонова“. OESER 1857: 234; нав. према: КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 135.

(Кокановић Марковић 2014: 19–20). Феномен салонског музицирања, као сегмента „полујавне приватности“, у оквирима дворског и грађанског живота у Аустроугарској и Србији, одражавао је и различите аспекте друштвених дешавања и политичких прилика (уп. Столић 2006б: 89–93).

Дворски и грађански салони код Срба настајали су у другачијем друштвено-историјском контексту, за разлику од њихових европских узора. Док су Срби у Хабзбуршкој монархији већ у 18. веку проводили време у салонским просторијама, оне се у Кнежевини Србији појављују тек крајем тридесетих година 19. века, и то најпре у Београду (Тимотијевић 2006б: 177). Основе културног живота, у данима политичке борбе за слободу и потпуну независност Кнежевине Србије, биле су подстакнуте друштвеним и уметничким радом припадника високог друштвеног слоја. Важну улогу у конституисању културног и музичког друштвеног живота имала су женска, уметничка и мешовита београдска посела, која су ширила дух просвећености и по осталим слободним српским градовима, отварајући путеве ка западноевропској културној заједници. Зачетак уметничких посела и први часови музичке забаве у старом Београду везују се за господара Јеврема и Томанију Обреновић. У њиховом дому, који је представљао својеврсни интелектуални кружок, почиње да се развија културни живот Београда. Ова посела су одржавана до 1842. године и одласка Обреновића у емиграцију, а на музичком репертоару била су дела европски познатих композитора (нав. према: Димитријевић Стошић 1965: 6, 19).

Друштвени историчари уочавају да је отежана доступност образовања чинила да активно учешће у развоју културе, науке и уметности буде (осим што је представљало инструмент обликовања индивидуалних идентитета у оквирима деветнаестовековних дискурса о прогресу) и средство дистинкције високих слојева и истовремено механизам у социјалној кохезији елите (Митровић 2006: 318). У оваквом аналитичком контексту, посматран је салон кнегиње Персиде Карађорђевић (1813–1873), одржаван од 1850. године два пута недељно, као својеврсна образовна институција београдског друштва. Отворен с намером да унапређује културу, салон је био средство којим се у сусрету са другима кристалисао лични, уметнички и интелектуални укус и којим је кнегиња самостално креирала свој однос са светом изван двора. Успостављањем салона, односно уметничког посела 1850. године, укључила је двор у област удаљену од политике – слободан простор већ изграђеног грађанског друштвеног живота (Митровић 2006: 317). Посела су била посвећена уметности, а учеснице су добијале прилику да покажу своје образовање. Читана је француска и немачка литература, препричавани су догађаји из скорашње херојске прошлости, певане су српске песме, музицирало се уз клавир (Митровић 2006: 318). Значајно је забележити и да се, осим свирања на клавиру, кнегиња Персида

окушала и у компоновању. Написала је *Румунско коло*, композицију која је један од клавирских првенаца са територије Србије.⁴⁹ Када је дошло до династичке смене, пракса претходне династије преузета је као плодотворни „модел“, те су посела у дому Анке Обреновић у доба друге владавине кнеза Михаила Обреновића (1860–1868) имала посебну улогу у, веровало се, духовном препороду тадашњег српског друштва.



Стари двор краља Александра Карађорђевића и део дворског парка
(ИАБ-1165-А-3-0023)

Дворски салони у владарским кућама у Кнежевини, потом и у Краљевини Србији, имали су сличну функцију као грађански. Прецизно одређеним данима примани су гости, а владар и владарка су тиме „излазили пред свет мање формалног владарског идентитета“ (Столић 2006а: 343–346). Истакнуто је, тако, да је међу многобројним дворским салонима у Конаку краљевске породице Обреновић, краљица Наталија примала госте у посебној соби с камином, клавиром и елегантнијим намештајем. Овакав простор, испуњен предметима који обележавају друштвени статус (вазе, слике, клавир) и који наглашавају континуитет и трајање (породичне фотографије), према историјским и антро-

⁴⁹ Исту композицију аранжирао је за оркестар Јосиф Шлезингер; уп. Пејовић 1991: 322; Перић 1991: 12; Јеремић Молнар 2006: 63–64.

полошким увидима, био је најприближнији грађанском идеалу кућног простора у којем се одвија друштвени живот (Столић 2006а: 344). У истраживањима могућности политичке модернизације српског друштва током две последње деценије 19. века, у условима владавине краља Милана, посебна пажња била је усмерена ка утврђивању типа модерности који би пронашао пут до двора и ка дефинисању елите окупљене око владарске куће. У фокусу ових разматрања било је и одређивање места и утицаја жена на живот у двору (Столић 1998: 101–112).

У историјским студијама сагледан је пут преображавања двора као традиционалне институције оријенталног карактера у установу изграђену према европским узорима. Према опису Феликса Каница, у време кнеза Михаила двор је био место где се „уз чибук и кафу, сасвим ‘ала турка’, разговарало о збивањима у граду и држави“.⁵⁰ Ново, модерно рухо су чиниле пре свега спољне ознаке: изглед, организација и сјај Новог двора, изграђеног поред Старог конака почетком осамдесетих година. Нови двор био је опремљен салонима у рококо, ренесансном и оријенталном стилу (бечке фирме „Портоа“ и „Фикс“), у којима су одржаване светковине, балови и приједи, уз музику истакнутих европских романтичарских композитора. Двор је новим, електричним осветљењем остављао снажан утисак. Сећања Гавра Вуковића сведоче о пријему приређеном у његову част 1902. године: за столом су седеле 64 званице, јело се служило из сервиса од саксонског порцелана, вино точило у чаше од чешког кристала с краљевским крунама и иницијалима краља Милана, а у вазама из Севра било је аранжирано топчидерско цвеће. Уз богат јеловник, музичари су свирали дела Менделсона (Felix Mendelssohn), Вагнера и Вердија (Giuseppe Verdi) (Вуковић 1985: 317; нав. према: Столић 1998: 107).

Поставивши основне моделе понашања и живота на двору, краљица Наталија је била зачетница друштвеног живота високог друштва у Београду. Унела је новине, по узору на организацију друштвеног живота коју је упознала у окружењу руског племства. Овај модел је подразумевао редовне сусрете са супругама дипломата, соареа (посела), покровитељство над „Женским друштвом“ и другим установама, припремање балова и разних других свечаности у двору (Столић 1998: 109).

У литератури је коментарисано да су игранке и весела посела која је краљица Наталија организовала током 1895/96. године били и начин да одвоји свог сина Александра од грубих политичких послова.⁵¹ Краљичини мемоарски

⁵⁰ Феликс Каниц, *Србија земља и сјановнишијво*, 70; нав. према: Столић 1998: 102.

⁵¹ Димитријевић Стошић 1965: 85. Ове опаске стоје у равни с коментарима о првим српским поселима, у кући Томаније и Јеврема Обреновића, која су функционисала као прикривени отпор апсолутистичкој власти кнеза Милоша.

записи садрже и осврте на гала пријеме и друга друштвена окупљања уз музику. Извори показују да су у тим приликама, осим разговора о домаћој и иностраној политици, вођене инспиративне дискусије о позоришту, књижевности, савременој музици и сликарству у Европи. Истицан је значај женског просвећивања. Посебно с младим девојкама из имућнијих београдских породица, краљица је говорила о савременој европској моди и њеној примени у Србији, али и о музици.⁵² На популарним „вечеринкама“ код краљице Наталије игране су и модерне окретне игре: ланс, валцер, кадрил, полка, као и ора (Димитријевић Стошић 1965: 90–91).

Угледна посела одржавана су и у дому Матије Бана, нарочито након венчања његове кћерке Полексије с академским сликаром Стевом Тодоровићем (Димитријевић Стошић 1965: 36). Према Тодоровићевом сведочењу, он лично је у Бановом дому окупљао млађи свет, који је подстицао духовни рад и културно просвећивање међу Србима (Димитријевић Стошић 1965: 36). Међу присутнима су били књижевници Јован Јовановић Змај, Љуба Ненадовић, Лаза Лазаревић, Симо Матавуљ, Милица Стојадиновић Српкиња, Јосиф Панчић, Вук Караџић и чланови његове породице, као и млади академски сликари из Аустроугарске монархије – Владислав Тителбах и Паја Јовановић. Забележено је да је Банова супруга Маргарета на поселима свирала клавир, као и да су Катица Даниловић Богићевић и Цајка Протић Ресавац свирале на гитари (Димитријевић Стошић 1965: 37–47). Читана је поезија, Бан је говорио о политичким новостима у Европи. Такође, нотирано је да је Матија Бан присуствовао поселима у двору, као и у високим господским и скромнијим чиновничким кућама.

Салонска друштвена окупљања су у многим сегментима била организована по угледу на западноевропски, посебно француски модел, у којем је жена имала доминантну улогу (ХЕРДЕР 2003: 168). О овим феноменима пише и Коста Христић. Не дајући прецизнију одредницу о месту одржавања скупова, писац говори о салонима румунске кнегиње Јелисавете (Елизабете) – Кармен Силве.⁵³ Позната по уметничким склоностима, активна у писању поезије и вешта пијанисткиња, изражајних вокалних могућности, кнегиња је, према Христићу, организовала „скупове хуманих друштава из отменог света“, с нагласком на неговању музике, уз читање њених стихова и прича (ХРИСТИЋ 1989: 129).

Фрагментарне мемоарске осврте на прилике у Хабзбуршкој монархији износи и Савка Суботић, бележећи успомену на „нови полет“ друштвеног

.....
⁵² Полексија Стошић наводи и опсежан списак имена угледних београдских жена које су присуствовале овим краљичиним поселима. Димитријевић Стошић 1965: 89–90.

⁵³ Кармен Силва (Carmen Sylva) био је литерарни псеудоним румунске кнегиње Елизабете Вид (Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied, 1843–1916), супруге румунског кнеза Карола I Хоенцолерна (Karl Eitel Friedrich Zephyrinus Ludwig von Hohenzollern-Sigmaringen, 1839–1914).

живота у Вуковару шездесетих година, у периоду када је њен супруг Јован био поджупан Сремске жупаније и председник суда, са седиштем у Загребу.⁵⁴ Суботићи су у седмој деценији 19. века неколико година провели у Загребу, крећући се у високим друштвеним и политичким круговима Срба и Хрвата, а Јован Суботић је, као председник Управног одбора Хрватског казалишта, био посебно активан и на културнопросветном и књижевном пољу. Савка Суботић с пријатним сећањима описује заједничка дружења, различите прославе и уметничка посела у српско-хрватском друштву. Наводи посебну динамику током зиме 1866/67, када је Сабор био на окупу, с посланицима Јосипом Јурајем Штросмајером, Фрањом Рачким, Људевитом Гајем, Иваном Кукуљевићем Сакцинским и Јованом Суботићем. Назначено је да су у том друштвеном окружењу држана посела и прела, уз учешће госпођа и госпођица у „свирању, певању и декламавању“ (СУБОТИЋ 2001: 67).

Црпцие о рејертиоару

На основу књижевних, али и других документарних извора (архивске грађе, пописа музичких издања и сл.), уочљиво је да је у оквирима кућног музицирања најчешће извођена клавирска музика, у две или четири руке или као пратња у песмама за глас и клавир. Овладавање свирањем на том инструменту омогућавало је да се, осим клавирског репертоара, изводе и композиције за друге инструменталне саставе. Многа дела су у клавирским изводима, обрадама и транскрипцијама чак постајала далеко популарнија него у оригиналној верзији (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 111). Такође, исто дело могло је да буде изведено на гудачким инструментима – виолини и виолончелу, на гитари, ређе и на флаути.

Подаци о значајном месту издања салонске музике у понуди издавача музикалија потврђују да је у другој половини 19. века постојала повећана потражња за нотним издањима намењеним кућном музицирању.⁵⁵ Посредно сведочанство о садржају репертоара у пракси кућног, односно салонског музи-

⁵⁴ Пошто је Јован Суботић изабран за првог поджупана Сремске жупаније, почетком шездесетих година, породица се настанила у Вуковару. Суботић је убрзо изабран и за септемвира, за судију Стола седморице, највишег суда за Хрватску и Славонију, са седиштем у Загребу. У том периоду се најактивније бавио политиком: као посланик и потпредседник Хрватског сабора, председник клуба Самосталне народне странке, подносилац предлога о равноправности српског имена и ћирилице у Хрватској (1867); нав. према: Столић, „Предговор“, у: СУБОТИЋ 2001: 22, 67.

⁵⁵ Допринос развоју српског музичког издаваштва остварен је у овом периоду делатношћу издавача у Новом Саду (Ђ. Поповић, А. Пајевић, Ђ. Ивковић, С. Ф. Огњановић, И. Фукс), Панчеву (К. и П. Јовановић), Сомбору (М. Каракашевић) и Београду (М. Стајић, Н. Ђорђевић,

цирања, представљају и популарни музички албуми из приватног поседа српских породица, уникатне, слободно укоричене збирке с обједињеним појединачним штампаним нотним издањима и преписима одабраних композиција.⁵⁶ У албуме су, осим салонских клавирских комада, укључиване клавирске обраде оперских увертира и арија, народне песме обрађене као фантазије или парафразе, песме за глас и клавир, композиције за клавир с уписаним текстом, хорске композиције, као и црквене, богослужбене химне.⁵⁷ Оваквим обрадама и музичким аранжманима остварене су тежње ка прилагођавању основног музичког садржаја одабраних дела ширем кругу аматерских музичара и постигнута је већа распрострањеност, односно својеврсна демократизација појединачних музичких жанрова. Прерађивање оркестарских дела за клавир је, осим превођења једног дела у други медиј, омогућавало и доступност музичких садржаја ширим друштвеним слојевима, пренос из сфере јавног у сферу приватног, кућног и салонског музицирања (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 111).

С. Јовановић, Т. Јовановић, М. Марковић, Е. Ајхштет, М. Иванишевић, Д. Димитријевић, П. Турчић, Б. Веселиновић, С. Б. Цвијановић).

Податак да су међу издањима доступним у новосадској књижари Емануила Јанковића 1790. године била камерна дела из опуса познатих западноевропских композитора Франческа Ђеминијанија (Francesco Geminiani), Јохана Кристијана Баха (Johann Christian Bach), Јозефа Хајдна (Joseph Haydn), Ђованија Паизјела (Giovanni Paisiello) сведочи о развијеној култури камерног музицирања у домовима угледних, богатијих Новосађана већ крајем 18. века. Каталог новосадске књижаре Браће Поповића (из 1877) садржи такође посебан сегмент о музикалијама, који одражава значајну промену у репертоарском тежишту, нагласком на обрадама српских народних песама, композицијама за клавир, односно за глас и клавир, из пера страних аутора (Ј. Штраус, Л. Дидински, К. Лево). О интересовању за репертоар клавирске и камерне музике у Београду сазнајемо тек на основу података из 1899. године. Ученик Браће Поповића Мита Стајић снабдевао је музичким издањима Српску краљевску дворску књижару у престоници Краљевине Србије. У *Каталогу српских књија* за 1899. годину представљене су и музикалије Стајићеве књижаре, међу којима, осим хорске музике, доминирају дела салонске музике за клавир, глас и клавир и виолину и клавир, српских и чешких аутора, као и дела објављена у немачким и француским издавачким кућама. Вид.: ANDREIS, CVETKO, ĐURIĆ KLAJN 1962: 570; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 59, 78–79.

⁵⁶ Међу значајнијим албумима популарних салонских композиција, истакнуте су и прераде за виолину ученика Велике српске православне гимназије у Новом Саду Лазара Секулића, које садрже салонске игре, народне песме и игре, као и мелодије из популарних опера и оперета. Салонске композиције за клавир Александра Морфидиса Нисиса сачуване су управо захваљујући преписима у нотној свесци Марије Панаотовић; нав. према: КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 69–70.

Као посебне колекције, многобројни музички албуми, настали крајем 19. и почетком 20. века на подручју Аустроугарске и Краљевине Србије (Београд), сачувани су у фондовима Матице српске, Народне библиотеке, Архива Музиколошког института САНУ и у библиотеци Факултета музичке уметности у Београду. Вид.: АТАНАСОВСКИ, <http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MusicAlbums.htm>, 15. 03. 2018.

⁵⁷ У посебном поглављу о црквеној музици биће речи о репертоару црквене музике у сфери кућног музицирања.

Међу најзначајнијим ауторима салонске музике популарне у српским круговима у другој половини 19. века били су српски и чешки музичари, као и многи музички аматери (трговци, лекари, гимназијски професори итд.). Осим клавирских композиција Корнелија Станковића, извођена су дела Евгенија Стојановића, Јована Пачуа, Тихомира Остојића, Јулије (Сиде) Велисављевић, и чешких аутора (вид.: КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 90). Уочљива су стремљења ка неговању националног музичког репертоара, кроз извођење дела домаћих и страних композитора, који су као основу клавирских комада користили српске народне песме.

О феномену испољавања и неговања националног идентитета посредством репертоара кућног музицирања најречитије у мемоарским белешкама говори Милица Стојадиновић. У маниру приповедања којим у целини дневничких записа (из 1854) велича значај националног, српског духовног и културног наслеђа, Српкиња делимично представља и садржај музичког репертоара који је била савладала у почетним данима учења. Осим што наводи да је „од Србијанке учила марш краља Драгутина“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 46), у засебном одељку записа нарочито акцентује однос свог најближег окружења према традицији западноевропске музике у односу на српску:

и сад ми је смешно кад се сетим кад сам ја из Варадина из школа кући дошла, па мом Ави и мами свирам у гитар из свију опера најтеже варијације, ал' не знам ништа српски, а мени Ава једанпут рече: „Та ти, дијете, не знаш ништа свирати, жали Бог моји' новаца!“⁵⁸

У седмој деценији 19. века, о сличном стању говорио је уредник листа *Даница* Ђорђе Поповић, први преводилац Сервантесовог *Дон Кихота* на српски језик,⁵⁹ наглашавајући да се новим часописом посебно обраћа Српкињама, с циљем да стане на пут својеврсној опасности од „денационализације“ српских грађанки образованих у угарској средини, страној друштвеној свести, уметничком укусу и духу културних вредности.⁶⁰ И у овом контексту препознатљив

⁵⁸ Стојадиновић 1985: 46, 283. Отац Милице Стојадиновић Василије Стојадиновић (Буковац, 1790. – Врдник, 1864), свештеник и учитељ, школовао се у Варадину, Сремским Карловцима, Темишвару, Будиму, Буру и Пожуну. Постоје и подаци да је током 1811–1812. године у Новом Саду похађао трећи разред Католичке латинске гимназије; нав. према: ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ 2010: 36.

⁵⁹ Вид.: PAVLOVIĆ SAMUROVIĆ 2002: 185–197; STOJANOVIĆ 2005: 145–188. Поповић је превео и једну новелу из Сервантесових *Узорних новела – Енїлеску Шїањолкињу*.

⁶⁰ У тежњи српског грађанства северно од Саве и Дунава да његов женски подмладак стекне културу која би била довољна за салонску конверзацију и шире општење од породично-рођачког и патријархално-еснафског животног круга, младе девојке су похађале девојачке школе, „институте“, углавном у деловима Царевине у којима се говорио немачки (често и при католичким манастирима). Уз опште друштвене манире, училе су страни језик, „свирање на

је феномен српског просветитељства, везан за питање настајања парадигме националне културе и функционисања најширег спектра образаца – од културних и идеолошких у најопштијем смислу, до посебних поетичких/књижевнокритичких, политичких или национално-државних концепата, те система друштвених и породичних вредности (вид.: Јовићевић 2012: 29; Матицки 2012: 125–140).

На другој страни, у белешкама Јована Грчића коментарисана је популарност ауторских клавирских композиција Јована Пачуа. Та дела била су заснована на народним и варошким музичким мотивима, а према Грчићевим речима, нису нимало заостајала иза омиљених виртуозних клавирских транскрипција западноевропских аутора (Грчић 1926: 80–83). Ипак, разматрање питања о „музичком национализму“ овде укључује и питање о дијапазону реалних могућности које су композитор и његови савременици имали за упознавање других музичких традиција.



Јован Пачу, *Коло* из *Ђачког растанка* Бранка Радичевића (МИ САНУ, MI-XXIV/An 865)

фортепијану“, плесање, стварале навику читања и изграђивале укус за „лаку“ забавну литературу. Према Поповићу, и представници тадашње српске интелигенције уочили су да је овај вид школовања у странијој средини, друштвеној свести и уметничком укусу, у духу тамошњих вредности у култури, књижевности, друштву и животу уопште, посебно женску омладину водио ка одређеној врсти денационализације. Вученов 1976: 131.



Јован Пачу, *Онамо, онамо*
(МИ САНУ, MI-XXI/An 917)

Табела бр. 1: Садржај музичког албума бр. 6
(МИ САНУ, MI-XXI/An 913) (нав. према: АТАНАСОВСКИ 15. 03. 2018)

Подаци о делу	Жанр/извођачки састав
<i>Лаку ноћ</i> , сопран или тенор соло уз пратњу гласовира, од Стев. Мил. Шијачког. Београд 1906.	глас и клавир
Енглески валцер за две руке на гласовир. Драгослава М. Михајловића ученика VI раз. гим. Београд 13. II [1]908. год. [на крају:] Своме чики преписала синовица, Анђа Теофановићева	клавир
<i>Nach dem Ball</i> , Valse Rondo von Harris für das Piano Forte	клавир
?nobless, Alfonsz Zcibulka [sic]	клавир
<i>Salon Čárdás</i> [sic]	клавир
Cratiosa „La Craciosa“ für Clavier [sic]	клавир
<i>Die Lautenschlägerin</i> . Gavote	клавир
Руска химна; <i>Онам! онамо</i> . Црногорска химна (наслов, без нотног записа)	клавир
43. <i>Марсељеза</i> Marseljeza. Руж де Лиљ	клавир
Славенска њолка [у дну последње странице почетак другог рукописа: Polka mazur, Erinnerung]	клавир
<i>Der musikalische Kater</i> . Humoristische Polka für Violine und Klavier von Konrad Lang. Београд, 18. децембра 1904. год. преписано, преписао Василије Петровић, пеш. потпоручник	виолина и клавир

Стеван А. Станковић [Etienne Stankovitch]: <i>Академско коло</i> [Kolo des etudiants]. Београд: Лит. М. Шаванишевић, 1896.	клавир
Јован Фрајт: <i>Ујаснуле очи чарне</i> . Београд: Фрајт и Балон, s.a.	глас и клавир
К[орнелије] Станковић: <i>Скажи ми Господи. Многаја љеџа</i> . Партитура за мешовити збор. Београд: Издање Певачке дружине Станковић, 1910.	мешовити хор/ клавирски извод с уписаним текстом
К[орнелије] Станковић: <i>Достојно јесѝ</i> . Партитура за мешовити збор. Београд: Издање Певачке дружине Станковић, 1910.	мешовити хор/ клавирски извод с уписаним текстом
Мара Мађејовска (за клавир у две руке удесила): <i>Тамо далеко далеко на Крфу</i> ... [Au loin, au loin sur Corfu [sic]; For [sic] away over there... Београд, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића	клавир
Јован Мертл: <i>Бањска кола</i> . Београд: Нова литографија Мил. Јовановића	клавир
Јован Мертл: <i>Македонска циџанка</i> , продукције Косте Илића. [Београд:] Нова литографија [Мил. Јовановића]	клавир
<i>Черѝо моја, черѝице</i> . Песма Милорада П. Шапчанина удешена за гласовир. Нови Сад: Српска књижара и штампарија Браће М. Поповића	клавир с уписаним текстом
В. Качеровски: <i>Љубавне сањарије</i> [Libesträume]. Сарајево: Властита наклада (Литографија Воглер и другови)	клавир с уписаним текстом
Драгутин Ф. Покорни: <i>Свесловенски соколски марш</i> [Sveslovenski sokolski marsch]. Београд: Штампарија Љ. Ј. Бојовића	клавир
Милош Брож: <i>Косовка девојка</i> . Салонска мазурка. Београд: Књижара Ернеста Ајхштета	клавир
Др. Т. Торсон: <i>Марш у славу Њ. величансѝва краља Пејѝра I</i> . Београд: Издање дворске књижаре Мите Стајића, s.a.	клавир
Стеван А. Станковић: <i>Виѝез</i> . Посвећено друштву „Коло јахача“. Јахачки марш. Београд: Штампано трошком Г. Милоја Тадића, 1890.	клавир
Стеван А. Станковић: <i>Официрско коло</i> . Београд: Књижара С. М. Стефановић, 1890.	клавир, мушки и женски глас/ гласови
[без насловне стране:] Михајло Прита-Миле, гуслар: <i>Боже Срба!</i> Српска Химна.	клавир с уписаним текстом
[bez naslovne strane: J. Svoboda: <i>Zbirka srpskih narodnih i otilenih pesama i igara II</i>]	клавир
Раја Павловић (скупио): <i>Срѝске народне ѝесме</i> [Le chants populaires serbes [sic]]. II. Коло. Wien: Josef Eberle, s.a.	клавир с уписаним текстом
<i>Албум 100 срѝских народних најновијих иѝара</i> [Album cent danses nationales Serbes. Compositions de divers auteurs]. Београд: Издање књижаре Мите Стајића, s.a.	клавир

* * *

Пласирање клавирског звука у контекстима српске музике 19. века тумачено је као крупан корак напред и посебан *модернизацијски* помак (ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР 2006: 27). Насупрот квалификацијама бидермајерске, салонске музике као „тривијалне музике“ нижег уметничког квалитета, различити историјски извори показују да је и у оквирима тог музичког жанра постојао императив овладавања техничким вештинама у свирању клавира, као и других инструмената заступљених у оквирима камерног, кућног и салонског музицирања. Осим једноставнијих обрада народних песама, међу клавирским композицијама Корнелија Станковића су истакнуте и сложеније варијације на народне теме и обраде народних и грађанских игара (вид.: КОКАНОВИЋ 2004: 15–22). На уметниковом пијанистичком репертоару била су, осим његових сопствених композиција, дела Франца Листа као и музичка остварења композитора-пијаниста Јакоба Блументала (Jakob Blumenthal), Рудолфа Вилмерса (Rudolf Wilmers), Едуарда М. Пиркхерта (Eduard Maximilian Pirkhert), која су у Станковићево време представљала стандард салонског репертоара (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2015). Подаци о четвороручним извођењима клавирских дела Хајдна, Бетовена и Шуберта (Franz Schubert) у оквирима кућног музицирања додатно сведоче о високој техничкој спремности, ентузијазму и амбицијама музичара аматера (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 200). Уз мемоарска сведочења, поменути подаци значајно допуњују представе о музичком образовању и извођачком, односно слушачком искуству писаца, који су у мемоарима преносили утиске о личном и колективном музичком укусу, у различитим друштвеним сферама и контекстима. Ова сведочанства посебно осветљавају слику времена у којем су композитори, извођачи и слушаоци само непосредним увидом упознавали и у своју средину доносили нов музички репертоар.

Музика на баловима, игранкама, беседама и концертима

У Хабзбуршкој монархији

Друштвени слојеви на балском подијуму

Истраживања јавног друштвеног живота старог Новог Сада показују да се у 19. веку у круговима грађанског сталежа све више афирмишу западњачки утицаји у начину дружења, разоноде и у низу детаља који прате ове појаве. Осим све већег интересовања за позориште, форме друштвености омиљене у Бечу у време бидермајера – балови, јавни концерти и кућне забаве у кругу

породице и најближих пријатеља, брзо су освојиле све градске средине у земљама Монархије (ЏЕПИНА 1982: 4).

Мемоарски извори потврђују да су балови имали посебан значај у јавном друштвеном животу Срба на овом подручју. У првој половини 19. века најчешће су то биле пригодне свечаности у част прослава рођендана или имендана аустријских владара, док су у другој половини столећа често организовани и у циљу сакупљања финансијских средстава, којима је подржан рад културних и других институција од националног значаја (Српска читаоница, Српско народно позориште) (уп. КОКАНОВИЋ 2009а: 55–65). Савка Суботић бележи да је њен отац Јован Полит, као домобрански официр (Landwehr) за време Наполеонових ратова, сваке године о имендану цара Франца Јозефа I организовао бал у гостионици, на који би позвао официре из Петроварадина: „Тога дана давао је и солдатима напојницу. После тога долазио је пуковник са два-три официра да му захвали на свему томе. Тај обичај је одржавао мој отац све до Буне докле год је цар Франц био жив“ (СУБОТИЋ 2001: 125).

Записи о баловима Јакова Игњатовића, уз осврте из штампе 19. века, представљају и најсадржајнији извор података о овом виду друштвених и музичких окупљања међу Србима у Угарској, у деценијама прве половине 19. века. Писац баловима посвећује два поглавља мемоара, приказујући уз ово поље друштвених активности и карактеристике друштвених прилика.

Примарно, Игњатовић наглашава да су различити типови балова одсликавали и припадност учесника различитим друштвеним слојевима – представљени су „пургерски“ балови сиромашнијих друштвених слојева, средње класе, занатлија и ситних трговаца („бакала“, „дућанџија“), а на другој страни „нобл“ балови виших кругова. Игњатовић истиче да је за ниже слојеве одлазак на бал био луксуз, процењујући такође да је овај тип друштвених окупљања био највеселији, лишен формализма и „етикеције“, али не и примерене учтивости. Упадљив је пишчев суд о наглашеној потреби за истицањем друштвеног статуса, препознатљив у коментару да су „престижни“ „нобл“ балови имали већи значај „у мањим, провинцијалним варошима него у главнима“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 99). У Бечу и Пешти значајнији је био „балски комунизам“ редута, као прилика за окупљање масе из различитих друштвених слојева. Услов за присуство овим музичким вечерима биле су пре свега добре играчке способности. У „великим варошима“ попут Беча и Пеште, одржавани су балови појединачних корпорација („јуристански“, медицинарски, трговачки, стрељачки), „народносни“ (српски, румунски), као и посебни излети („пикници“, „пинкер-балови“) за „есенцију“ одабраног друштва (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 100).

Начин одевања је био један од значајних елемената којим је изражавана разлика између учесника на различитим типовима балова. У старија времена,

према Игњатовићу, мушкарци су на „нобл“ балове долазили „у гала хаљинама, доламама и златним и црвеним појасима; женске руке у дугачким рукавицама, а на овим биљензуке, а на врату и у коси бисер, а друге, опет, са златном капом, и то старије, а млађе у шеширу, и тако су играле“ (Игњатовић 1989/1: 105). На те елитне забаве гост је могао ући искључиво уз позивницу и у одговарајућој одећи за бал. Господа су носила фракове или парадне униформе. Дамске хаљине, наручване из Беча или Пеште, одражавале су богатство и праћење модних трендова (Кокановић 2009а: 61). На „пургерском“ балу, с друге стране, није било „етикете“, „разурурен мајстор после поноћи скинуо је свој капут, па је тако у кошуљи играо; да је то на nobl балу учинио, био би истеран“ (Игњатовић 1989/1: 105).

Специфичним односима у контексту балских друштвених окупљања био је означен и улазак у свет одраслих, који је доносио и прве друштвене обавезе. Музичко образовање, које је у разматраном периоду било један од услова за стицање и одржавање угледа српске грађанске класе, подразумевало је, осим музицирања на клавиру, и овладавање плесним вештинама. Учење плеса је било саставни део образовања у девојачким пансионима, а различити извори показују да су у градским срединама Хабзбуршке монархије, у јавним локалима, посебно организовани балови за децу (Kinderball), као прилике за учење плесања и јавног, друштвеног опхођења.⁶¹

Судећи по Игњатовићевим сећањима, балске свечаности су имале значајну друштвену функцију као прилике за сусрете, упознавање и зближавање младих. Разговори и упознавање уз игру чинили су пригодан повод за остављање адекватног утиска. Лепа тоалета, као и играчко умеће, били су изузетно важни. И у романима, који великим делом приказују искуства из пишчеве свакодневице, Игњатовић бележи живописне слике ових стандарда:

Сад опет почне игранка. Повичу: „Котилџон!“ Шамика ће командирати, и то са фрајла-Лујзом. Дивна игра. Какве фигуре извађа Шамика, све везе, плете, свак му се диви! Па кад Шамика седи са још једним на столици са играчицом, ту сумње нема да ће Шамика изабран бити. Па тек кад игра мазур, кад петом удара а играчицу јури, титра за њом, прави Адон (...) Шамика и Лујза толико се упознаше да га је позвала у посету к њима... (Игњатовић 2004: 183).

Игњатовић посебно приказује припреме за бал. За сиромашније, сусрети у овим приликама доносили су и посебне могућности у остваривању друштвених односа:

.....

⁶¹ Већ почетком 19. века, у Новом Саду, мајке су водиле своју десетогодишњу и старију децу на балове. Ипак, Магистрат је уочио да ти видови окупљања могу бити штетни по дечије здравље, па их је као јавне приредбе забранио. У листу *Седмица* објављени су и записи Јована Стерије о негативним карактеристикама дечијих балова у Новом Саду. ЏЕПИНА 1982: 6; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 127.

Газда много се не преправља за бал, мајсторица мало више, а кћи или кћери наравно највише (...) Ту је после врхунац пургерске кокетерије, ту је могао после калфа пољубити кћер свога мајстора и друге, мајстор мајсторице, мајсторице опет мајсторе (...) Тако после у бели дан с песмом сваки својој кући (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 97–98).

Осим о кодексу облачења, Игњатовићева запажања сведоче и о својеврсном кодексу понашања, који је важио нарочито на „нобл“ баловима. Даме су приликом доласка на игранку добијале књижицу с уписаним редоследом игара. Правила су била строго одређена: мушкарац је могао највише два пута током исте вечери плесати с једном дамом по свом избору. За време плеса било је пожељно што мање разговарати. Неприкладно приближавање и додири тела плесног пара, својеврсни „табу додиривања“, био је подржан и нормом ношења рукавица за време плеса (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 129).

Занимљиви су Игњатовићеве прикази играчке „нобл“ балске атмосфере, коментари о понашању присутних као одразу њихове природе, али и кућног васпитања и питања поштовања друштвених норми:

На таквом балу играчи сабију се наред сале. Играчи, тенцери, разглеђују, бацају поглед сад на једну сад на другу страну, док се реши с којом ће пре заиграти. Може човек психологичне штудије правити. Ту је сад тенцер на коњу, може бирати по вољи, један глади бркове, други праши браду, али то су само паузе до решидбе; а фрајлама срце куца, гдекоја очи земљи обори, да се чини канда не изазива играче а гдекоје баш погледом изазивају (...) Било је тенцера који су били врло резонабл, а таквих има и сада, који пазе на то да свака поигра, па уз своје све редом окрећу, јер је срамота кад девојка седи. По себи се разуме, кад је ко добар тенцер, да је то пробитачна врлина која иначе слабе његове стране покрива, и не један се као добар играч добро оженио, јер свака играчица не уважава већма друге врлине од тенцера (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 101–102).

Мемоарске слике о баловима, као и оне о кућном музицирању, сведоче и о ступњевима девојачког образовања, васпитања и јавног друштвеног понашања. Игњатовић истиче негативну критику женске неумерености у плесном изражавању:

Тако се исто није једна добро удала што је игром примамљива била. Но гдекоји опет баш нерадо узимају добре играчице, боје се да у животу не буду несташне, да не шаширају, да се не тоциљају. И код Римљана са тачке етичке и естетичне нису давали много за изредне играчице. Један Римљанин каже: (...) Игра боље него што се једној учтивој, ваљаној девојци пристоји (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 102).

Шездесете године 19. века, у листу *Даница* је објављен чланак са сродном, оштром критиком непримереног девојачког полета у игри. Уз процену

да непристојност и неумереност у игри стоје насупрот девојачког поштења, вредноће и смерности, упућена је и опомена родитељима да своје кћери васпитавају да буду одмерене и да пристојним понашањем сачувају „светост младости“ ([Аноним] *Даница* 1866: 18–20). Сличним тоном одишу и аутобиографски записи Јована Суботића. Пишући о строгом духу Карловачке гимназије, Суботић наглашава да „није било за ученика сходно, да чешља косу, да има помодне хаљине и очишћене чизме. Ко је штуцер, тај не може бити добар ђак. На балове ићи, у женском друштву бити – то је било противно школској дисциплини“ (Суботић 1910: 97).

Репертоар и национална идеја

Мемоарски забележене појединости о уобичајеном музичком репертоару потврђују да су међу Србима, као и код осталих народа у Хабзбуршкој монархији, балови постали значајан елемент у изражавању националног идентитета и да су се у балским дворанама рефлектовале тежње ондашњег грађанства у успону и његовог политичког става (Тимотијевић 2006: 851; Кокановић 2009а: 64). Пре свега је истакнута тежња ка неговању српског музичког наслеђа, кроз обавезно увођење народних песама и кола, уз репертоар страних игара. Ипак, осим настојања да у иностраним плесовима стране мелодије буду замењене препознатљивим српским народним мелодијама и да чак иностране игре буду потиснуте српским народним колом,⁶² документарни извори сведоче и о другачијим појавама, с нагласком на интензитету страних утицаја на музичку праксу међу Србима у Угарској.

Игњатовић сведочи да је „пургерски“ бал обично отворан немачком игром „трајшрит“ или француским „галопом“, а следили су „лесе у колу“, „кетуш“, коло и „јастучић“, као и „шнелполка“.⁶³ Осим омиљеног валцера и полке, на „нобл“ баловима су биле популарне и друге помодне салонске игре: „галопада“, „калуп“, „калуп полка“, „кадрил“ и омиљени „котилјон“, као круна сваке игранке („Ко је био вођа у котилјону, тај си је за три нараштаја начинио бесмртно име“) (Игњатовић 1989/1: 102; Кокановић 2009а: 62). На српске народне игре је, према Игњатовићевим записима, у аристократској средини гледано са својеврсним подозрењем. На „нобл“ балу је било „сељански“, а многи учесници нису ни умели играти коло (Игњатовић 1989/1: 103).

Предочено је и да су пред Буну 1848. године, у Будиму и Пешти, били популарни српски „нобл“ балови, које су организовали представници академске

⁶² Појединачне игре (посебно „кетуш“ и „јастучић“) представљају парадигматичне примере укрштања традиционалне игре, попут кола, и средњоевропских игара у паровима. Младеновић 1973: 117–118; Зечевић 1983: 115–116; нав. према: Кокановић 2009а: 61–62.

⁶³ О наведеним играма детаљно је писано у: Кокановић 2009а.

омладине, с истакнутом тежњом ка неговању српских, националних обележја. Уз мањи број представника аристократије, поменутих окупљањима су присуствовали становници Будима и Пеште и околних места насељених Србима, чиновници, правници, трговци и ђаци, међу којима су били Срби, Грци и Румуни. На музичком репертоару ових балова биле су популарне патриотске песме – буднице, међу којима су биле и омиљене песме Јована Суботића *Ја сам млада Српкиња* и *Ја сам Србин, српски син*. Осим игара страног порекла, коло се играло „облигатно, и то уз гајде“, „да се зна да је бал српски“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 104). Игњатовић износи и запажања о различитим нивоима припремљености играча за учешће у колу:

Коло, додуше, склопи се велико, али неинтересантно због тога што их је мало добрих играча и играчица. Какав младић доњоземац, из Баната, Бачке или Срема, понајпосле трговачки калфа водио је коло, и то са својом принципалцом ил' кћери, ил' с каквом другом фрајлом која зна коло играти. После ухвате се и они који не знају коло играти, па опет гдекоји који знају. Од женских је ретко која знала, па је онда у игрању једно другом сметати морало, разни нескладни кораци, банатски, бачки, сремски, други опет по инстинкту вуку се, нијају се лево-десно, а сиромах коловођа, који добро игра, не зна куд и камо ће с њима (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 104).

Игњатовић објашњава да на овај начин одиграно коло није адекватно представљало српску културну традицију пред странцима и да је постојала видна разлика између поменутог кола и оног које су Срби играли на различитим светковинама. Заправо, истакнута је жарка жеља да се на „нобл“ балу покаже живо присуство Срба међу већинским мађарским становништвом Будима и Пеште, уз коментар: „иако цензура Тоши Павловићу у новинама и брише редове, али ногама описано српство избрисати не може“⁶⁴

Новија музиколошка истраживања приказују и музичке прилике на словенским и српским баловима у престоници Хабзбуршке монархије, у петој и шестој деценији 19. века. Ове прилике биле су везане и за боравак кнеза Милоша у Бечу и његове друштвене контакте. Осим што је био повезан с људима из окружења кнеза Метерниха, бивши српски кнез је редовно позиван на приредбе словенског круга, а о томе су подробно извештавале српска и аустријска штампа. Истакнуто је да је кнез око себе окупљао српске писце и

.....
⁶⁴ ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 105. Као активни јавни посленик у области просвете, културе и политике, Теодор Павловић је целокупан практични рад посветио остварењу идеје материјалног и културног препорода српског народа. Основно средство за јачање националне свести Срба у Угарској били су његови листови *Сербске народне новине* и *Српски народни листи*, у којима су формулисани национални циљеви, очување националне и верске индивидуалности. КРЕСТИЋ 2007: 7–20.

О бечким баловима писао је у мемоарима и Милан Савић, сећајући се једног посебно упечатљивог искуства, које показује да су балске свечаности биле и омиљене прилике за упознавање и зближавање младих. С девојком коју помиње у мемоарском одломку писац је плесао валцер и четворку:

Седнем за празан сто и наручим чашу пива. Красни звуци војничке свирке разлегали су се по башти и одмамили многи пар у дворану, где се по толики и толики пут играо валцер. И ја сам радо играо, али како нисам познавао никог, мрзило ме је, да се понудим па можда још и с неуспехом. Око мене је свет ходао и веселио се, говорио и певуцкао – чинило се, као да су сви једна велика породица (...) Познавали су се барем многи а нема сумње, да су се из више бечких крајева стекли у ову лепу и пријатну башту (...)

(...) замолим комшиницу своју да игра са мном, а она пристаде без много околишења.

С лакшом играчицом нисам играо никад. Привила се и припила се уза ме, главу је олако нагнула напред, леву је руку тек овлаш наслонила на моје раме: тако се окретасмо по дворани као да смо једна особа (САВИЋ 1902: 95).

Савић и на другим местима у мемоарским записима помиње своја играчка искуства. Наглашава да је као сегедински гимназиста уписао школу за играње, у коју су у великом броју долазиле девојке из имућнијих мађарских кућа (САВИЋ 2009: 93).

Кратким освртом Јована Суботића на шесту деценију века и „последњу недељу месојеђа“ (1853), забележен је спомен на друштвена окупљања у Темишвару и учестале одласке на тамошње балове. У Савићевим скицама портрета Пере Полита, најстарији син угледног новосадског трговца Јована Полита (брат Михаила Полит Десанчића и Савке Суботић) представљен је такође као редовни гост на баловима у Темишвару, као и у Араду и Кикинди: „Је ли било (...) забаве, Пера је закључао дућан и отишао на забаву, где је приказао своју вештину као играч, нарочито приликом велике мазурке, народне игре Пољака“ (САВИЋ 2010: 258).

Према гледишту Милана Савића, Стеван В. Поповић у приповеткама, слично поступцима Јакова Игњатовића, описује реално стање друштвеног живота међу Србима северно од Саве и Дунава. Савић исписује утиске о Поповићевом делу као о приказу живота обичних људи, својеврсном „огледалу нашег живота“, истичући да је писац „поједине типове и карактере узимао из живог живота. Он је био на балу, какав нам описује у *Као што често бива*, гледао је дућан, какав нам приказује у *У борби животи*, био је често, врло често у симициници чика Пере у Будиму“ (САВИЋ 2010: 91).

Мемоарски одломци о музичком репертоару на популарним друштвеним окупљањима, посебно они из пера Јакова Игњатовића, у пуном сјају показују

пишчев однос према питању националног стила, једном од кључних питања у романтичарској етапи „стварања“ традиције уметничке музике нације. У Игњатовићевим записима препознатљиви су главни елементи спора о „нашем“ и „туђем“, који је крајем 19. века стекао и својеврсну канонску вредност, супротстављањем словенских и балканских музичких традиција као традиционалних на једној, и западних, као космополитских, тј. интернационалних – на другој страни (уп. Томашевић 2009: 21). У разумевању сопствене фолклорне традиције уочљив је специфични напон, настао путем раздвајања на расни, тзв. чисти фолклор коме је приписивано изворно словенско порекло, и на онај за који се веровало да је био „упрљан“ путем усвајања елемената туђих музичких традиција, било оријенталних, било западних (Томашевић 2009: 21; вид. и: Милановић 2016: 129–144).

Игњатовић кроз неколико засебних одломака *Мемоара* изражава виђење о особитом виду одраза националног осећања кроз репертоар популарних песама и мелодија. Сећајући се свог школовања у Сентандреји, „малој српској оази“, већ у првим редовима мемоарских записа писац с поносом призива драгу успомену на песму *Ми же Сентандрејци*, која је одржавала будном националну свест и наглашавала привилеговани положај Срба Сентандрејаца у Угарској. У контексту приче о бујању идеје народности у периоду пред револуционарни покрет 1848, посебно је истакнут ангажман Јована Суботића као активног ствараоца песама с нагласком на „српској идеји“. Посебно је наглашено да је Суботићева песма *Ја сам млада Српкиња* певана у свакој кући и у различитим приликама. Сећајући се световног музичког репертоара који су ученици савладавали у српској сентандрејској школи, и Павле Софрић помиње песме родољубивог садржаја, посебно песму *Ја сам Србин, српски син*, која је у шестој деценији 19. века забележена и у збирци *Српских народних њесама* Корнелија Станковића. Композитор ју је аранжирао као песму за глас и клавир, односно као композицију за мушки хор (вид.: Петровић 2007: 36–37, 171–172). Јакв Игњатовић отвара и својеврсну расправу о популарности страних (посебно француских, италијанских и немачких) песама, о пореклу мелодија и њиховом утицају на репертоар и праксу музицирања међу вишим грађанским круговима. Наглашени су распрострањеност и позитивни пријем вокалне лирике у италијанском маниру (често присутном у далматинским песмама), док је с друге стране истакнуто осетно мешање немачког духа у српску музику, посебно у популарним мелодијама за играње (Игњатовић 1989/1: 76; Кокановић 2010: 51–57).

Игњатовић отвара и сложено питање о рецепцији српских народних песама и ауторских музичких творевина компонованих под различитим страним утицајима, са жаљењем констатујући да је интересовање млађег нараштаја

усмерено претежно ка „новом“, модерном, чак и када је оно „од туђег крађено“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 78–79). Према романтичарском Игњатовићевом виђењу, изворне српске мелодије завређују и већу пажњу нових композитора.⁶⁶ Младим музичким ствараоцима је препоручено да за основу својих дела узимају старе српске песме, како би у стваралаштву „даље дотерали“: „Те дивне мелодије, и песме, за које се не зна ни ко их је певао, мелодију јој дао, од којих

1

Я самь Србинь, србскій синь
Ja sam Srbin, srpski sin

Текст:
Јован Суботић
(1817–1886)

Andante

Я самь Ср-бинь, срб-скій синь, и - ме м' Ра - ди-вой, пр-вий ми с
Ja sam Sr - bin srp - skij sin, i - me m' Ra - di - voj, pr - vij mi je

за - ветъ тай: Срб - ствомъ па - дай, стой! И тог њу се др - жа - ти
za - vet taj: Srp - stvom pa - daj, stoj! I tog ću se dr - ža - ti

док - годъ бу - демъ ди - са - ти, ве - ли срб-скогъ от - ца синь, пра - вий
do - god bu - dem di - sa - ti, ve - li srp - skog o - ca sin, pra - vij

.....
⁶⁶ О сложеном феномену односа између изворног, народног и „ауторског“, уметничког стваралаштва у овом периоду вид.: Милановић 2016.

срб - ский синь, ве - ли срб - скогь от - ца синь, пра - вый срб - ский синь.
 srp - skij sin, ve - li srp - skog o - ca sin, pra - vij srp - skij sin.

Я сам Србинъ србскій синь,
 Име м' Радивой,
 Првый ми є заветъ тай:
 Србствомъ надай, стой!
 И тогъ ѣу се држати
 Докгодъ будемъ дисати,
 Вели србскогь отца синь,
 Правый србскій синь.

Ja sam Srbin, srpski sin,
 Ime m' Radivoj,
 Prvi mi je zavet taj:
 Srpstvom padaj, stoj!
 I tog ću se držati
 Dogod budem disati,
 Veli srpskog oca sin,
 Pravi srpski sin.

Одъ отца ми остала
 Лепа дара три,
 Име Срба, мачъ и крвь,
 Што м'у срцу ври:
 Одъ матере светый даръ
 Србскій езикъ и олтаръ
 Има свакий србскій синь
 Правый србскій синь.

Od oca mi ostala
 Lepa dara tri,
 Ime Srba, mać i krv,
 Što m' u srcu vri:
 Od matere sveti dar
 Srpski jezik i oltar
 Ima svaki srbski sin
 Pravi srpski sin.

Турчинъ има Цариградъ,
 Французъ Паризъ свой,
 Мени све є Србину
 Име, езикъ мой,
 Зато свакий нека мре
 Кой ми име езикъ тре,
 Вели србскогь отца синь,
 Правый србскій синь.

Turčin ima Carigrad,
 Francuz Pariz svoj,
 Meni sve je Srbinu
 Ime, jezik moj,
 Zato svaki neka mre
 Koj mi ime jezik tre.
 Veli srpskog oca sin,
 Pravi srpski sin.

На часть Немцу Немцица
 И те плава власъ,
 А Енглезу Британка
 И нѣгъ гордый стасъ.
 Мени дайте Српкиню,
 За ню сѣсмъ, жнѣмъ за ню,
 Вели србскогь отца синь,
 Правый србскій синь.

Na čast Nemcu Nemica
 I te plava vlas,
 A Englezu Britanka
 I njen gordi stas.
 Meni dajte Srpkinju,
 Za nju sejem, žnjem za nju,
 Veli srpskog oca sin,
 Pravi srpski sin.

Корнелије Станковић, *Ja sam Srbin, srpski sin*
 (Сабрана дела Корнелија Станковића, књ. 2, стр. 36–37)

једна јединцата више вреди него скупа све у новије доба искомпоноване. Читао сам негде да је чувени Бетовен словенске-крањске песме копирао и из њих по гдекоје ремеке кресао“ (Игњатовић 1989/1: 79).

Писац се упушта и у делимичну анализу низа модерних песама новијег доба, коментаришући неподобност преношења страних мелодија, изворно осмишљених према садржају оригиналних текстова, на текстове српских пе-

сама које у основи носе сасвим другачије поетске поруке. Као један од примера, издвојена је песма *Бојак бију Херцеџовци*:

Не да је то мелодија немачка, него баш швапска. Наћи ће се којима ће на памет пасти мелодија песме *Адије, ѿу шене Минка*. То је то исто. Код Немаца је та мелодија удешена на песму сентименталну, љубавно-сентименталну, у којој се прашта швалер од своје љубовце; код нас су исту мелодију удесили на предмет у ком је изражен крвав бој, прасак пушака и рањеника јаук. Иронија (Игњатовић 1989/1: 79).

Игњатовић примећује и присуство турских мелодија на репертоару српских варошких песама, наглашавајући да те мелодије више одговарају „српском оријенталном карактеру“ него немачке. Наведен је пример песме *Амир-ѧаша*, коју је Игњатовић чуо још у детињству, у извођењу мађарских музичара. Пишући о тзв. даворијама, модерним песмама „чуварицама народног поноса“, Игњатовић запажа и општи недостатак оригиналних мелодија на репертоару српских песама и доминантно преузимање страних, најчешће немачких, али и пољских и италијанских мелодијских образаца.⁶⁷ Занимљиво је да констатује слично стање на пољу мађарске музике.

У више наврата писац наглашава да су познате грађанске песме у италијанском и немачком маниру биле заступљене на музичком репертоару у којем су уживали аристократија и богати грађански слој, описујући како је интелигенција „у странпутицу забасала“ негујући туђу уместо сопствене музичке традиције. С друге стране, из *Мемоара* сазнајемо да су међу ситним трговцима, занатлијама и сељацима биле омиљене народне песме. Писац изриче посебне похвале српској средњој класи онога доба, народу који је певао своје песме, чувао народне инструменте, једини стварао оригиналну, национално вредну баштину.

О популарним песмама и „националном питању“ писао је у одељцима различитих текстова и Лаза Костић. Мемоарско пишчево освртање на доба детињства доноси сведочанства о путевима распростирања актуелних политичких новина посредством периодичне штампе, у којој су објављиване и песме политичког садржаја. Костић памти како је његово село (Ковиљ) брујало од дечијих гласова који су певали песму Светозара Милетића *Већ се српска зашћава*.⁶⁸ Међу омиљеним, често певаним песмама, писац наводи и песму

.....
⁶⁷ О музици као пропагандном средству за ширење националних идеја, посебно о хрватским будницама и даворијама, вид. и: ВЛАЖЕКОВИЋ 2002: 102–110.

⁶⁸ Песма је настала 1848. године, а посвећена је српском војводи Стевану Шупљикцу. Светозар Милетић је песму саставио према већ постојећој мелодији *Брод нек ћући ударца*, хрватског певача и песника Ферде Русана. Вид.: ПЕРИЋ 1985: 199.

Устѐај, устѐај Србине, заступљену и на репертоару сватовских песама (вид.: Костић 1988: 10–12).

На основу Костићевих запажања о политици и уметности међу Србима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку, такође се стичу утисци о снажном утицају стране средине на српску омладину, одраженом кроз њен уметнички, музички укус. Костић описује вечерњу забаву с игранком, одржану у Сентандреји 1863. године, с оштрим освртом на однос српске омладине према музичком репертоару. Упућена је замерка сентандрејској српској омладини због недовољног неговања сопственог културног наслеђа:

У том уверењу остависмо и синоћну игранку, јер нас је болело срце кад видисмо једно једино коло спрам толики „чардаша“ и други туђи игри. Нек нам нико не каже да много захтевамо, нек нико не мисли да смо интолерантни, али тек држимо да можемо с правом изискивати да се нашим стварима већа позорност обрати у свачем, па и у игрању. Јер, то ће ваљда сваки допустити да те ствари имају великог, врло великог уплива и код нашинаца, а још већи код туђинаца. Шта ће нам рећи наши старији, па шта ће нам рећи страни кад виде да радије грлимо чедо туђе мајке, туђим дахом задануто, него своје рођено? (Костић 1990: 35).

Костић узроке види у светоназорима омладине, наглашавајући да је старија генерација ватрено заузета за своје и да негује старе српске обичаје, увек спремна „обгрлити све што је српско“:

Код овако поспешни и добри околности заиста се чудити да омладина удари сасвим другим, противним путем, који се нити слаже са надом и ишчекивањем целог Српства, нити са жељама добромисленика. На госпођице се овдашње у том смислу ништа немамо тужити, јер имају доста и воље и жеље да се наше не презире, али та њина жеља остаје свагда неиспуњена са поступања омладине у том призрењу. Не може нам се дакле на ино, а да омладину овдашњу не замолимо да се окане туђега, те да се лати наши народни обичаја, жеља и ствари, како ће се достојни показати и свог имена и позива (Костић 1990: 35–36).

У Костићевом ставу препознатљиво је заступање култа народа и захтев за креирањем јединствене српске културе (под овим подразумевајући народну поезију и музику засновану на народним мелодијама, неговање обичаја и одевање у народне ношње) као један од најзначајнијих топоса српског национализма у 19. веку. Овакве тенденције, према мишљењу историчара, биле су условљене укидањем разлика између Срба из различитих крајева и отпором према савременим страним утицајима, посебно јасним идеолошким супростављањем утицајима из Хабзбуршке империје (Макуљевић 2006б: 47). „Национализирање“ приватног живота, настало као реакција на културне утицаје

из других средина, уочено је, притом, превасходно на пољу усвајања помодних форми приватног и јавног понашања у грађанском друштву.

Занимљиво је и сведочење Милана Савића о ђачким данима у Сегедину шездесетих година и о ангажовању гимназијалаца око организовања и припремања програма беседа. Оно показује да се од чланова романтичарски усмерених ђачких дружина које је српска грађанска омладина у том периоду оснивала и у другим местима студирања (Беч, Пешта, Пожун, Праг, Печуј, Грац) очекивало да буду не само песници, приповедачи, новелисти и драмски писци, него и музички уметници и извођачи (Вученов 1976: 129). Основни циљ оваквих дружина било је уметничко стварање које се ценило као патриотски чин и национална обавеза (Вученов 1976: 129). Према Савићу, у тим приликама ученици су презентовали резултате сопственог песничког и преводилачког рада, а песме младих аутора одражавале су и дух целе ђачке дружине. Ученици су испевавали нове текстове, користећи већ познате, популарне мелодије као музички предлогачак. Истакнуто је да је на једној беседи у сегединској српској школи Савић рецитовао песму Шандора Петефија у преводу ученика Влајка Мајинског, док је посебан музички утисак на публику оставио Пера Перић, који је уз гусле извео песму *Сенковић Иво и аја од Рибника*.

Савић такође износи своја виђења о односу старих, народних и новијих, компонованих песама. Помињући као извор „неку стару песмарицу“, штампану 1868. године у Новом Саду, писац из ње издваја старе народне песме као „вечите“, које „не подлежу моди или каквој ‘покњишкој’ струји“. Уз коментар о природи песама, он такође говори о аспектима рецепције ових песама међу савременицима: „чим се запева која таква старија песма, одмах је с радошћу прихваћа млађи свет и као своју је уврсти у ред нових песама. То чини вечито свежи, елементарни, оригинални дух, у свом природном континуитету, у својој нехотичној конзервативности“ (САВИЋ 2010: 141). Савић примећује и да се и „из народних редова чују и ‘покњишке’ песме, од нарочитих композитора удешене, али то је тамо, где се у певачка друштва узимају и певачице из народа. Иначе ствара народ свакој својој песми одмах и глас или је прилагоди старијој мелодији, што је опет доказ континуитету који влада у народним творевинама“ (САВИЋ 2010: 141).

Хуманитарни карактер окупљања

У мањем броју мемоарских одломака забележене су појединости и о другим облицима друштвених окупљања уз музику, најчешће с освртом на хуманитарни карактер концерата или беседа са игранкама. Тако, на пример, Тодор

Стефановић Виловски пише о иницијативама у вези са прикупљањем новца за оснивање српске цркве и српске школе у Бечу, 1860. године. Писац истиче да је српски патријарх Јосиф Рајачић, поставши узор и другим црквеним великодостојницима, приложио за ову потребу значајну суму, као и да је новац потом сакупљан и у Далмацији, Хрватској, Славонији, у Бачкој, Банату, Ердељу, Буковини. Како од Виловског дознајемо, у Бечу и Пешти су образовани посебни пододбори, који су сакупљали прилоге међу трговцима и занатлијама. Исти аутор преноси и да је у децембру исте године Корнелије Станковић приредио велики концерт српског православног црквеног „пјенија“ и сав приход предао општини као свој прилог (Виловски 1988: 54). У поменутих одељцима, Виловски наглашава и општу уздржаност међу Србима у одзиву на патријархов позив на помоћ у овој акцији и знатно веће интересовање међу странцима у Бечу. Напоменуто је да је извесни немачки „концертмајстор“ приредио концерт у ту сврху и такође предао сав приход српској општини, а да су сличне иницијативе имали и сиромашни „словачки дротари“, док се богата српска православна општина у Трсту правдала да не може да приложи (Виловски 1988: 55).

Међу разноврсним белешкама којима је исписао скице портрета својих сарадника и одабране црте аутопортрета, Јован Грчић наглашава да су светосавске беседе у Новосадској гимназији за њега лично биле значајне јер су доносиле помоћ сиротим ђацима, али и зато што је, бесплатно радећи, имао пред самим собом сатисфакцију да чини добро дело (Грчић 1926: 94).

Лаза Костић записује и поједине детаље са беседе одржане 16. септембра 1863. у Новом Саду, у корист банатске сиротиње. Представљени су извођачи: госпођице које су на два клавира свирале оперску увертиру (није наведено коју), пијаниста Стеван Поповић, Стеван Пантелић и Глигорије Глиша Гершић који је рецитовао *Мученицу* Буре Јакшића, Ирина Кодина, и посебно господин Гајчиновић, након изведбе арије из *Лукреције Борџије* Гаетана Доницетија и двеју српских песама, оцењен као изврсни певач:

Ако ћете судити глас по замашној појави, нећете промашити: заиста је замашан! И spectabilia и audibilia! Да је Лукреција имала таког Херцега, мало би се друкчије владала; ал' само му је требала чути глас, јер тек једну реч да је ра- забрала, оног часа би му окренула леђа, напућила би лепа усташца, па би се обречнула: maledetto tedesco! (Костић 1990: 38).

Са одушевљењем је примљено и хорско извођење песме Даворина Јенка *Најреј засијава славе*.⁶⁹ Упечатљиви завршни коментар, у јединственом маниру

⁶⁹ Песму *Најреј засијава славе*, према тексту Симона Јенка, компоновао је словеначки композитор Даворин Јенко. „Словеначка народна химна“ (с једном својом строфом), постала је после Првог светског рата и део хибридне државне химне Краљевине Срба, Хрвата и Сло-

Лазе Костића, потврђује значај оваквих културних садржаја, неговања националног духовног наслеђа, као и упознавања музичких остварења страних стваралаца: „Жива жеља за ужитком вештачке лепоте гладује нам дуго, врло дуго; шта нам овај залогај одржи душу! А игранка? запитаће се можда когод. После овако лепога торза, ваљда нико неће заискати да му се и *noie* изложи јавном сматрању“ (Костић 1990: 39).

Костић даје и упечатљиви критичарски осврт на концерт који је мађарски композитор и виолиниста Едвард Ремењи (Reményi Ede) одржао у Новом Саду 1866. године:

У свом другом и, на жалост, последњем концерту 10. маја опет је очарао срца свију лепом свирком својом. Та савршена техника која не зна шта је тешко, та сигурност којом гудило превлачи преко жица, па из њих мами гласе да им се дивити мораш, то лепо песничко схватање сваког комада којег свира, ти, сад меки, сад опет силни звукови који ти час срце раздрагавају, а час душу потресају: подигли су му спомен у срцима свију који су га слушали. Он слободно може о себи рећи: дођох – победих! Кад би војску таких гуслара имали, онда би и Пруси и Талијанци онако играли како што би им ми свирали! – рече ми мој комшија у концерту (Костић 1990: 56–57).

Препознатљива је Костићева осетљивост на лепоту уметничког израза, способност да у музичком извођењу препозна уметникову виртуозност, музикалност и посвећеност, с нагласком на изузетном постигнућу у нијансирању сваког тона и осмишљавању музичког тока читавог дела које се приближава песничком доживљају. Писац овим открива високи ниво слушалачког искуства и личне преданости музичкој уметности, не заборављајући да напомене и појединости о рецепцији Ремењијевог наступа.

Кафана – простор слободе

Мањи број мемоарских одломака о друштвеном и музичком животу међу Србима у Хабзбуршкој монархији односи се и на провођење слободног времена и различите видове друштвених окупљања и забављања у кафанама, механама и гостионицама. У историјским и социолошким истраживањима сагледане су различите улоге кафана као специфичног сегмента друштвеног и културног живота локалне заједнице, места друштвених окупљања, јавног деловања и комуницирања. Утврђена је и њихова улога у развоју модерног

венаца. Данас је актуелна словеначка државна химна *Згравица*, док је *Найреј* постала химна словеначке војске. Вид.: ЦВЕТКО 1952: 27–40; ЂУРИЋ КЛАЈН 1956: 94–103; PRELIĆ 2010: 239–259; VEŠIĆ 2013; ТОМАШЕВИЋ 2014: 197; WEISS 2016: 27–38.

српског друштва. Коментарисан је полифункционални карактер кафане као јавне установе, градске социопросторне микротворевине, с посебним освртом на њене различите функције: еманципаторску, културну, друштвену, доколичарску, економску, политичку, информативну, па и ону која побуђује пороке (СТАНОЈЕВИЋ 2010: 821–837). Слике новосадског културног живота шездесетих година 19. века приказују истакнути статус „књижевних кафана“ („Код камиле“, „Код сокола“, „Код беле лађе“) као места сусрета и размена мисли угледних књижевника и политичара Јована Јовановића Змаја, Лазе Костића, Јована Ђорђевића, Светозара Милетића, Јакова Игњатовића, Ђорђа Поповића, Јована Андрејевића. Јован Скерлић наводи да се у таквом окружењу давао и правац српској књижевности: говорило се о светској и локалној политици, вођене су креативне препирке о књижевним питањима, критиковане штампане песме и стваране књижевне репутације (СКЕРЛИЋ 1906: 95).

Док Тодор Стефановић Виловски претежно описује функције кафана у Бечу као литерарних салона, Јаков Игњатовић у *Мемоарима* даје значајно, вишеслојно тумачење друштвене улоге кафане и кафанске музике у Угарској, у Сентандреји, у време Баховог апсолутизма (1850–1859). Сведочећи о тешким политичким приликама, о спутаности кретања и говора у јавним друштвеним сферама, писац истиче снажно дејство музике без речи, као једине сфере која је пружала слободу уживљавања. У музици мађарских ромских свирача Игњатовић препознаје сетни, жалосни призив, који је одговарао општем стању духа у оваквом времену. Уз „циганско музицирање“ у кафанама, или приликом приватних окупљања, у непосредном окружењу пријатељима и саучесницима у друштвеном положају, проналазио је својеврсни „одушак против вањске превласти“. Према Игњатовићу, музика је у јавности представљала основно средство за споразумевање, уз које је и „оштрина полиције отупила“. Као тајанствени говор, музика је замењивала ућуткане, потиснуте речи, мисли и осећања: „У друштву, на јавним местима, једномишљеници при музици познаду се и опријатеље, ма пре тога непознати (...) Дању сваки ћутке механички свој посао оправља, ноћу музика говори“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 231).

Игњатовић дефинише „циганску музику“ као музику посебног карактерног, националног значаја у Мађарској, уочавајући у њеном жалосном тону скривени израз националне патње, као и отпора и нагона за осветом. Правећи паралеле с познатим народним мелодијама других земаља, наводи да у француској и немачкој химни, сродног уметничког призвука, ипак нема „столетне невоље и наде за будућност, која је у жалосним песмама и жицама хегеда скривена“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 229). Напомиње и да су мађарски ромски музички ансамбли у том периоду стекли највећу популарност у Европи, свирајући у многим владарским палатама, уз посебан осврт на славу сентандрејске „банде“

Марција Хорвата (Horgát Marczí). Описано доба представљено је и као изузетно повољно за мађарску музику, профитабилно за циганске свираче, иако су понекад и страдали, када су их надлежне власти кажњавале због свирања српских („Ракоцијевих“) мелодија.

О популарности ромских музичара у Мађарској, још из периода пре Буне, говори и Савка Суботић. Она се сећа како су млади регрути, које је плаћала мађарска власт, ишли по улицама и „врбовали“ будуће војнике уз „циганску музику“ у пратњи, која би у песми величала војнички живот (СУБОТИЋ 2001: 110–111).

Као допуна шире слике о репертоару кафанског музицирања, драгоцено је и једно засебно сећање Милана Савића на музичке звуке у кафанама у Хрватској. У осврту на годину 1875. и доба када је био запослен као управник српске учитељске школе у Карловцу, Савић истиче да је у шетњама до старог града Дубовца у локалној механи имао прилике да чује како „хром Пиклин“ уз своју гитару изводи песму *Сунце јарко, не сијаш једнако*, с напоменом да је према стиховима Исе Ћирића „арију“ компоновао Корнелије Станковић.⁷⁰

У Србији

Дворски и општински балови, беседе и концерти

Према историјским студијама, градови у Србији су у 19. веку преузели улогу носилаца политичког, друштвеног и културног живота, што се посебно одражавало на јавну сцену. Градске свакодневице и свечаности подразумевале су разноврсне облике друштвених окупљања и груписања. Нове концепције уређења града, посебно српске престонице, по узору на европске метрополе, утицале су и на типове друштвених окупљања и јавних музичких догађаја. Уочени су и различити типови модела градских спектакала, те се говори посебно о музичким, спортским, политичким, религијским и другим манифестацијама, које је пратило стварање елитне, популистичке и популарне јавне сцене (ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ 2006: 785). И у сферама јавног живота, односно у сферама „јавне приватности“, усвајање културних токова, различитих типова друштвених окупљања и забаве текло је претежно преко Срба „пречана“, који су добро познавали друштвени живот Пеште, Беча и других европских градова (ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ 2006: 786).

⁷⁰ САВИЋ 2009: 51. Вероватно је реч о једној од Ћирићевих песама из ђачких дана. Живећи у Пешти у истом периоду, Ћирић и Станковић су имали прилике да се упознају. Упоредне анализе сачуваних нотних записа ове песме, која се преносила и као „народна“, уз нове архивске податке, могле би да открију или да потврде питање ауторства мелодије. ПЕРИЋ 1985: 203.

У прегледима историје приватног и јавног живота међу Србима у Кнежевини Србији, посебно су коментарисани свечани приједи и балови на двору. Будући да је улога двора у јавном животу била изразито важан елемент у стварању и представљању националне државе, и балови с почетка шездесетих година 19. века, на двору кнеза Александра Карађорђевића, тумачени су с обзиром на „скуп интереса унутар шире заједнице, групе највиших државних чиновника и дипломатских представника и колективног тела нације оличеног у свим друштвеним класама Београда“ (МИТРОВИЋ 2006: 311). Двор је имао кључну улогу у подизању историјске свести и развоју културе, доживљаваном као одраз слободног духа нације (МИТРОВИЋ 2006: 313).

Такође, у историјским студијама је наглашено да је за време кнеза Александра Карађорђевића двор личио на отменију средњоевропску грађанску кућу, док је увођење церемонијала и унутрашње организације по узору на европске дворове започео кнез Михаило Обреновић. У овом контексту, отпочело је и увођење етикеције, луксуза и одржавање великих балова у двору (СТОЛИЋ 2006а: 334). Касније, у новоизграђеној владарској резиденцији краља Милана додатно је увећан простор који је био препуштен сфери јавног живота.⁷¹ Осим редовних примања и прослава, у новом двору су приређивани концерти, гала приједи за државне празнике и новогодишњи балови (СТОЛИЋ 2006а: 337). Доњи спрат, с великом балском салом осветљеном електричним сијалицама, салонима у стилу Луја XV и Луја XVI, галери-салон, трпезаријама и посебним собама с различитим функцијама, одражавао је, према суду историчара, усмерење владара ка спољном свету и представљао својеврсни медијум за исказивање амбиција и величајности независне балканске краљевине (СТОЛИЋ 2006а: 339).

Значајним бројем примера, мемоарски записи употпуњују досадашња сазнања о баловима одржаваним у друштвеним приликама везаним за живот српског двора. Сликама дворских и општинских балова, као и оних одржаваних у познатим београдским кафанама, којима су присуствовали кнез Михаило и кнегиња Јулија, дати су и сложени прикази друштвених структура, пренешени утисци о одликама заступљеног музичког репертоара и, нарочито, акцентована питања о неговању националног културног наслеђа у односу на репертоар стране музичке традиције.

Управо текстом „Кнез Михаилов бал“ Коста Христић отпочиње своје *Зайисе стйарој Београђанина*, указујући богатом, сугестивном нарацијом на изузетан друштвени значај поменутих догађаја. Основна питања разматрана у том тексту могла би бити узета као кључна и за поставку шире приче о функ-

⁷¹ Двор је саграђен између 1881. и 1884. године, у непосредној близини Старог конака (куће Стојана Симића), који је претходно служио за потребе дворског живота кнеза Александра Карађорђевића.

цијама дворских и других балова у Србији. Из перспективе нових околности почетком 20. века, писац описује седму деценију 19. века као време у којем су прилике за разоноду (разговор, песму) биле претежно ограничене на сферу приватних окупљања по београдским кућама, док су јавне свечаности попут балова биле „прави догађај“. Током зиме, балови су одржавани свега два или три пута, а организовао их је кнез Михаило у двору или Општина у сали „Србске круне“. Христић у овом тексту описује један од балова, одржан у зиму 1865. године. Акцентовано је да је том приликом организовано посебно чишћење београдских улица, под неуобичајено великим снегом, како би био отворен пут до двора, места одржавања овог важног догађаја:

Од великог снега није се могло ни на улицу изаћи, а камо ли на бал отићи. Најпосле је по нечијој срећној идеји, гарнизон наредио: те је ескадрон коњице у широком фронту пројахао неколико пута од Двора до Стамбол капије и горе до Манежа – тамо и на траг, све дотле док коњи грудима и ногама својим нису дебели, високи снег распртили и угазили. Тим пртинама направљен је онда, једва једном, пут ка Двору, и бал, који би без тога могао пропасти, могао се одржати (Христић 1989: 10).

Христић описује госте бала, међу којима су били представници грађанства, „трговци у оделу европском или ‘турском’, како се онда носило, жене у српским оделима са тепелуцима, пушћулима, бајадерима и нискама бисера или дуката, младе жене и девојке у широким кринолинама“ (Христић 1989: 10). Кнез и кнегиња су представљени као изузетни домаћини. Посебно је наглашено да кнез Михаило није улазио у династичке подвојености, попут оних које су настале после његове смрти, те да су међу гостима били и надвојвода Јеврем Ненадовић са женом, као и родитељи кнегиње Персиде Карађорђевић. Присуствовали су и градски паша и виши аустријски официри из Земунa и Панчева, сматрајући, према Христићу, за изузетну част да буду гости кнежевог двора.

Сведочанства да се у Старом конаку и овога пута „веселило неспречено“ и да је „било и сцена које су се морале брижљиво крити, да за њих не би дознао озбиљни домаћин“, инспиришу на могуће отварање засебне теме о кодексима понашања, друштвеним и моралним нормама, о разликама између облика протоколарног и спонтаног понашања и опхођења у овим јавним приликама.

Христић *Зайисе* употпуњује и другим сликама о баловима у кнежевој организацији, или о онима којима је владарски пар присуствовао. Међу успоменама о прослави педесетогодишњице Таковског устанка (1865), помиње да је „после ручка Кнез са својим гостима сишао (...) у народ и с Књегињом повео коло које се вило целим топчидерским парком, прошарано ношњом и варошском и сеоском“ (Христић 1989: 19).

Сликовитим опаскама о начину одевања присутних на једном од балова одржаних у дворани „Србске круне“, Христић језгровитим и живописним језиком приказује представнике различитих друштвених слојева (министре, чиновнике, трговце, занатлије). Освртом на репертоар заступљених игара, указује на преплет утицаја културних модела као на својеврсну константу на музичком репертоару међу Србима у овом периоду. Неизбежно, констатована је популарност кола, српске народне игре, у смени са српским грађанским играма и модерним, европским традицијама играња валцера и различитих врста полке. Са дозом ироније и подсмеха, Христић коментарише статусни однос појединаца из „нижих“ друштвених слојева (трговаца) у поређењу са угледнијим и имућнијим (чиновничким):

Све што је било виђено, уважено и познато, стекло се на тај бал. Ту је било министара и саветника у фракковима, старих чиновника у атилама, трговаца у црним капутима са високо закопчаним прслуцима, сатом о дебелом златном са урезаним печатом на кажипрсту, занатлија и устабаша у новим чоханим чакширама, плитким ципелама, утегнутих у свилен тараболос. Госпође и чиновничке и трговачке, махом у богатом и укусном српском оделу, свиленој хаљини с бајадером, свиленом марамом укрштеном на грудима преко кошуље (...) На глави фес или тепелук од бисера или дуката (...) Било је и девојака у српској ношњи, само што оних шамија нису имале, него се видела танка ивица од црвеног фесића, омотаног уплетеном косом. Иначе су девојке биле у европској, балској тоалети, у лаким хаљинама белим, ружичастим, плавим, од крепа или муслина са карнерима и широким кринолинама (...)

Прво је коло повео Кнез с Кнегињом, а потом су се ређале друге игре. Биле су и онда такозване окретне игре: валцери и неке шотиш-полке, цен-полке, шнел-полке, калуп-тајч (галоподајч), али су ипак преовлађивале српске игре: четворка, острољанка, неда-гривне, капетан-Ђорђе, заплет и друге. Занимљиво је било гледати лесу жена и девојака у живописној српској ношњи, прошарану униформама, капутима, ћурчетима и антеријама. Малене атлазне ципелице кокетно преплићу поред лакованих официрских чизама и отворених трговачких ципела, које, прилично комотне, шљапају по углачаном патосу, а из лубова им се помаљају пете у белим вуненим чарапама (Христић 1989: 417–418).

У белешкама Бранислава Нушића наглашено је да су се посетиоци општинских балова у држању и понашању угледали на кнежевски пар, који је често присуствовао овим свечаностима. Писац напомиње да је у савременој штампи чак изражавано жаљење што се „публикум одмах разилази кућама чим кнез и кнегиња оду с бала. Међутим, наши домаћини сматрали су да није ред дуже да остану кад је кнез отишао, те су се тако балови често врло рано свршавали“ (Нушић 1984: 174).

За разумевање улоге и статуса балова у сферама јавног живота у Србији значајна су и сведочанства о присуству деце на овим популарним вечерњим забавама. Коста Христић бележи да је београдска општина чак изнела опомену публици „да на бал не води децу, јер су она сметња, а власт ће је враћати“ (Христић 1989: 499). Наведено је и да су на општинском балу у Ваљевоу 1877. године, за време одмора, „жене дојиле своју децу у суседној соби, док су општински пандури кантама поливали дворану, да се покупи прашина, која се дигла до тавана. После одмора враћало се на игру, а она деца мирно су спавала у својим коритима, поредом и на смену чувана“ (Христић 1989: 499). Вероватно је да је и Бранислав Нушић забележио сличне појединости о овом проблему имајући увид у Христићеве записе. Нушић живописно препричава какве су биле друштвене структуре на београдским баловима шездесетих година, истичући да је 1861. године објављена наредба за публику да на општинске балове не доводи женску децу испод једанаест, а мушку испод шеснаест година.

Трговци (су) имали обичај, кад на бал пођу, да уз своју фамилију доводе и калфе из дућана (...) и против тога се гунђало. А већ што се тиче деце, то је била права напаст. Свака мајка повукла је на бал целу своју кућу, сву децу до одојчета, те није била на баловима никаква реткост дерњава деце, преплитање њихово између ногу играчевих па и само дојење. И кад би се играле друге игре, хајде како-тако, оборило би се по једно или два детета, проплакало би па би се дигло, али кад би наишла „ајзенбанполка“, која је 50-их година била у моди, онда би настало једно смртоносно обарање деце и вриска мајки и грдња очева (Нушић 1984: 174).

Извори сведоче да су међу гостима на баловима кнеза Михаила били и уважени историчари, правници и политичари, новинари, од којих су појединци такође забележили понеку појединост у вези са дворским балским пријемима. Иако су најчешће у питању сажето, фактографски срочена сећања, драгоцену су и ситна осветљења одређених аспеката личних, односно политичких, дипломатских односа између мемоариста и кнеза, као и општа запажања аутора мемоарских текстова о појединачним друштвеним околностима или упечатљивим личним искуствима. Тодор Стефановић Виловски пише о својим покушајима да се приближи кнезу, кратко нотирајући да се стално „позива у двор на велике недељне забаве као играч“ и да је кнегиња према њему позитивно расположена (Виловски 2010: 87). Записи Пере Тодоровића доносе белешке о атмосфери на великом дворском балу одржаном уочи Нове године (1887), у великој дворани новог краљевског конака. Посебно позван да присуствује овом дочеку, Тодоровић бележи да се са супругом прикључио одабраном београдском вишем друштву. Живописни приказ атмосфере у сали је и својеврсна слика амбијента у којем се, уз музику и игру, обелодањују и различите мѐне друштвених прилика и односа.

У зачељу дворане било је дипломатско тело, влада, бивши министри и саветници. С леве стране (од уласка) дуж целе дворане седеле су госпође у својим раскошним деколтованим балским тоалетама. Десно крај дуvara стојала је господа урађена по ранцу, сви у фраковима и окићени декорацијама. Г.г. официри заузели су у овоме реду средину и састављали добру трећину мушких гостију. Дворана је бљештала у осветљењу. После нашег доласка гости су још придлазили. Даме са својим дугим „шлеповима“, јако деколтоване, поносно су корачале преко дворане и стављале се у ред седајући међу своје друге. Мушки, клањајући се десно и лево стискивали су руке и ћушкали се у гомилу да заузму своје место (Тодоровић 1990: 39).

Међу угледним појединцима који су организовали приватне балове, Никола Крстић укратко помиње Ђорђа Натошевића и Андрију (Андру) Куманудија, трговца и банкара,⁷² као и Милана Миловука, присутног на беседама и концертима, који су се уобичајено завршавали игранкама.

Неколико мемоарских фрагмената односи се и на значајне сусрете представника државних и политичких кругова на баловима. Иако у форми кратких осврта и личних доживљаја, посебно су значајна запажања краљице Наталије у вези са посетом сина Франца Јозефа I надвојводе Рудолфа (Хабзбурга) и надвојвоткиње Стефаније Београду 1884. године, као својеврсно осветљење дипломатских веза између Србије и Аустроугарске. Краљица Наталија наглашава његову обазривост у разговору, али и допуштење „да се наслути његова одвратност према свему што је пруско. Изгледао је крајње незадовољан што је морао пристати да се његова жена, на изричиту жељу румунске краљице Елизабете, супруге краља Карола Хоенцолерна, појави у румунској ношњи на балу у њихову част у великом позоришту у Букурешту“ (Обреновић 2006: 135). Коста Христић на посебном месту у *Зайисима* наводи да Београђани памте сјајан бал, организован у част румунског краља Карола I у тек отвореном новом двору.

Приказане су и поједине околности у којима су балови, као и беседе, концерти и друге забаве у Србији, организовани у добротворне сврхе. Осим усмена на општинске балове из 1862. године, у корист сиротињског фонда и грађанске болнице, Христић износи упечатљив пример о тешком материјалном стању београдског позоришта 1864. године. У крајње скромним условима,

.....
⁷² Отац Андрије Куманудија Јован Кумануди, банкар, поседовао је 1860. кафану у Београду. Следеће, 1861. г. изабран је за председника Трговачког одбора. Заједно с Миланом Миловуком издавао је *Трговачке новине*, током 1861. и 1862. године. Вид.: Поповић 1937: 125, 235–238, 399; Веселиновић 1965: 120–121; Перуничкић 1970: 407, 431; Костић 1994, 80, 118–119, 127, 179; Маринковић 2005: 64; Ристовић 2005: 14–15, 168, 231, 237, 319, 448; нав. према: Бачко, 10. 12. 2015.

представе су одржаване у сиромашној, једва осветљеној Кнежевој пивари. Позориште није грејано ни на веома ниским зимским температурама. Христић тим поводом наглашава: „То се зове бити ‘љубитељ’ народног позоришта! А данас се чак чују протести зашто се трамваји не греју и не пале ватре по улицама. А онда је уместо сваких празних разговора и протеста, одмах на неколико дана после оне ледене представе, приређен велики бал с лутријом у корист народног позоришта“ (ХРИСТИЋ 1989: 489). Успомене краљице Наталије из осамдесетих година 19. века, уз опште информације о пријемима и баловима на двору, доносе такође и основне податке о добротворним баловима приређиваним у тада већ изграђеној згради Народног позоришта.

У свом дневнику, Пера Тодоровић истиче функцију балова и игранки као друштвених окупљања у циљу забаве и прикупљања добровољних прилога. Споменути су дочек Нове године (1897), у организацији Београдског певачког друштва, код „Коларца“, као и велика игранка Трговинске омладине, оцењена као једна од најелегантнијих савремених београдских забава (ТОДОРОВИЋ 1990: 255, 299).

Упечатљива искуства, иако из другог културолошког контекста, забележена су и међу сећањима из детињства краљице Наталије. Белешке о дечијим баловима односе се на њен двогодишњи боравак у Русији, у Одеси (око 1870) у јерменској породици кнеза Манукбеја.⁷³ Међу доживљајима које посебно памти издвојени су дечији маскенбали, организовани на двору њене старатељске породице, уз топлу успомену на друштво принцезе Олге и принца Грише. Посебно су приређивани и дечији балови у циљу прикупљања хуманитарних прилога за помоћ деци из ратом угрожених породица. Извесно је да су ова искуства значајно утицала на музички укус и доживљај друштвених односа приликом музичких окупљања, која ће потоња српска краљица и сама организовати у деветој деценији 19. века. Њене *Успомене* потврђују да су у периоду 1881–1887. у Београду одржаване многобројне дворске свечаности, балови, приједи и слична вечерња окупљања. Информативан је и рекло би се исповедан запис краљице Наталије о друштвеним дешавањима на двору током зиме 1882. године, као сведочење да су музичка окупљања за њу представљала и начин да испуни време, или да потисне унутрашња осећања и личне преокупације: „Много се играло на двору, а приједи су се низали без престанка. Покушавала сам уверити саму себе како сам срећна, али нисам успевала. Волела сам забаву и тражила сам је грозничаво, али је питање да ли је то била стварна потреба, или само неопходно испуњавање времена да бих се смирила“ (ОБРЕНОВИЋ 2006: 112).

.....
⁷³ У овом периоду, кнез Манукбеј је био старатељ деце из породице Кешко.

Српско и европско у музичком репертоару: погледи „изнутра“ и „споља“

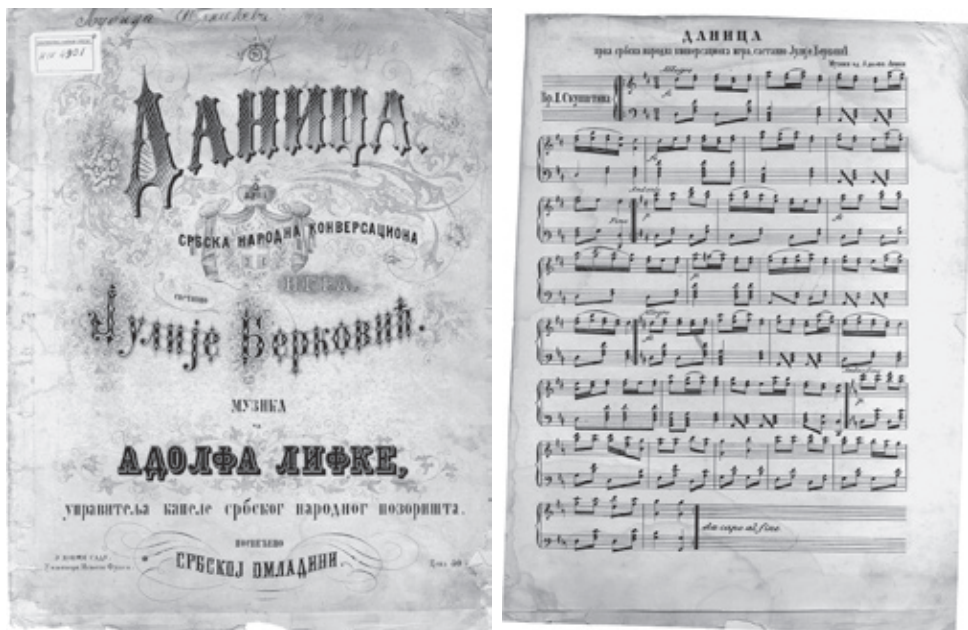
Мемоарска сведочења, као што је већ делимично истакнуто, приказују да су на играчком репертоару на баловима у Србији биле српске народне и грађанске, као и модерне европске игре. Кључна културолошка улога двора, усмерена ка подизању историјске свести и одражавању слободног духа нације, имала је посебно усмерење и у осмишљавању музичког тока на балским и другим музичко-играчким окупљањима.

Према Нушићу, на репертоару првог бала, 1834. године у Крагујевцу, биле су многе стране игре: бугарске, влашке, немачке, мађарске, француске, (шведске?!), али је између сваке стране игре играно по једно српско коло (Нушић 1984: 170). Први јавни бал у Београду, у организацији кнеза Михаила (1841), био је упамћен и по музицирању војничке, панчевачке и митровачке банде, која је свирала познате песме и игре, преписане од капелмајстора Јосифа Шлезингера (Ђорђевић 2011: 288). Пишући о баловима шездесетих година, Христић говори и о посебној популарности српског кадрила *Даница*, као својерсног куриозитета, због којег су у оновременој штампи објављивани и посебни позиви госпођама и госпођицама, вештим у извођењу овог плеса, да не изостају с најављених балова (Христић 1989: 489). У новосадском листу *Даница* објављено је неколико сведочанстава о популарности истоимене конверзационе игре. Године 1863, 21. фебруара, између два изведена позоришна комада, капела Народног позоришта одсвирала је музику за прву српску конверзациону игру, коју је саставио Јулије Берковић, а компоновао Адолф Лифка, управник позоришног оркестра. Истакнуто је да композицију одликују мелодичност и српски народни карактер ([Аноним] 1863: 128, 239–240).

Интересантно сведочење краљице Наталије о репертоару дворских балова, учестало одржаваних током зиме 1881, доноси и запажање да су „девојке биле одушевљене, очеви породица су мало гунђали да има сувише забављања, а старци су били пренеражени што кнегиња изиграва коња (чак се говорило кобилу) у фигури коњића у котилону, па смо морали изоставити ту тако веселу фигуру“ (Обреновић 2006: 101).

Белешком да је београдски паша са својим официрима на једном општинском балу играо српско коло уз гајде, на велико уживање кнеза Михаила и кнегиње Јулије и осталих, многобројних гостију, Христић показује да је заједничка игра имала и својерсну дипломатску улогу у сложеним друштвеним и политичким односима (Христић 1989: 503).

Вишеструко занимљива запажања о контекстима друштвених прилика и догађаја у Србији, међу којима су и различити закључци о музици и музи-



Адолф Лифка, *Даница* (насловна и прва страна)
(БМС, Н IV 4901)

цирању, доносе и дневнички записи француског историчара Албера Малеа, учитеља младог краља Александра Обреновића током две школске године (1892–1894). Ови утисци су драгоцени с обзиром на Малеову друштвену, политичку и културолошку позицију (позицију *druđoi*, у односу на српске мемоаристе), и посебно с обзиром на лично пишчево музичко искуство.⁷⁴ Мале на неколико места у *Дневнику са српској двора* говори о београдским баловима, износећи притом разнородна запажања: о моди, о општем држању и понашању присутних, о односу према различитим културним традицијама, правећи паралеле између општег стања у култури, па и у кодексима друштвеног опхођења у поменутиим контекстима, у Француској и у Србији.⁷⁵

⁷⁴ Забележена су сведочанства о Малеовом боравку у Паризу: „У салонима тог доба певало се, рецитовали су се монолози, глумило се, играло. У Малеовим хартијама пронашао сам књиге шансона (...), монологе, свеске за игранке. Мале је свирао клавир, чуо сам га како свира окретне игре или пратњу уз певање“. Малеова заоставштина, *Белешке Жозефа Вирола о Алберу Малеу*; Бернар Икар, *Албер Мале и његови њиручници*, дисертација, Париз 1979, 21; нав. према: Мале 1999: 11.

⁷⁵ О модним тенденцијама на баловима и игранкама у Београду вид. и: PROŠIĆ DVORNIĆ 2006: 201–205.

Мале помиње неколико упечатљивих балова, одржаних током његовог боравка у Београду. Издвајајући новогодишњу свечаност (1893) у Градској касини, која је окупила „пробрани свет“, истиче своје разочарање при самом уласку, када је угледао девојке у европској одећи, уместо у најављеној српској народној ношњи. Симптоматичан је коментар да је ова одећа била „и сувише европска“, при чему је алудирано на копије амбир и дечијих хаљина, које писац сматра неприкладним за ову врсту друштвеног појављивања. Понашање девојака и младих жена на балу оставља на Малеа посебан утисак. Уз коментар да би тако слободно учешће у разговору с мушкарцима у Француској било сматрано за флерт, чини се да посматрач са значајном дозом симпатије коментарише српске девојке као отвореније, разговорљивије, кокетније.

Није прецизније описан оркестар који је ове вечери свирао, али је напоменуто да су, по избијању поноћи, уз честитке за нову годину, сви присутни заједно запевали традиционалну песму којом се узајамно и сложено жели сваковрсни напредак („многољетствије“, прим. Н. М.) (МАЛЕ 1999: 126). Уследила је додела награда (букета цвећа) девојкама које су у претходној години биле запажене у игрању. Поново, рекло би се да Мале афирмише, више него што негативно критикује овај вид девојачког полета.

У контексту целине Малеових запажања, али и осталих мемоарских осврта на музичке карактеристике балова, чини се нарочито занимљивим странчев доживљај структуре музичког репертоара, односно мишљење о српској игри, као сегменту културног и духовног народног наслеђа. Упечатљива је Малеова процена о учесталости кола на играчком репертоару, у односу на традиционалне игре других, европских народа:

На оваквим слављима мало претерују са колом, народном игром; треба га играти, али не претерано: једно коло по европској игри значи мало скупо платити задовољство да се одигра валцер са лепим Српкињама (МАЛЕ 1999: 128).

Одељак у којем су описане музичке карактеристике кола, односно играња кола као специфичног облика музичке праксе и друштвеног догађаја, одсликава слојевитост пишчевог музичког доживљаја. Упечатљив је утисак страног мемоаристе, који коло доживљава као посебни вид обредног мимезиса (ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ 2006: 799). Уз природну потребу за континуираним поређењем српске и француске културне, па и музичке традиције, Мале показује афинитет ка детаљној анализи самог музичког садржаја, кореолошке традиције, питања интерпретације и перцепције музичког и играчког тока, али и склоност ка поетизацији у преносу својих утисака. Поентирање о природи српске народне игре, која је доведена у везу с последицама вишевековног периода туркократије, као и алузије на савремени политички живот Србије, чине се посебно

интригантним за тумачење. Овај вид наставка истраживања изискује и детаљнији увид у Малеова виђења актуелних политичких прилика у Србији на крају 19. века.⁷⁶

А ви и не знате шта је коло. Замислите дугачку фарандолу која се одвија доста спорим кораком, по фрази помало тужног ритма, врло краткој, највише четири такта, готово увек пресеченој на два интервала. Понавља се десет минута, увек иста, увек јој ритам дају исти ударци у велике бубњеве. Неке од ових фраза имају прилично заводљив оријентални мирис: али, да бисте то доживели, удишите десет минута равномерним удисајима неку ружу прејаког мириса. Ничег од заглашне музике провансалских фарандола, музике у којој блешти сунце. Ничег ни од ватрености бубњара. Кораци разноликог ритма – има на стотине кола – имају нечег тешког, обредног, готово би се рекло да је игра побожна. Мора да је Давид тако играо пред ковчегом. Коло оклева, наизменично најављује, трепери у месту, повлачи се. Има нечег што личи на плашљивост, на страх од изненадне опасности, на тужне мисли које муте радост и спречавају да весеље узме маха. Све у свему, у овим играма могао би се пронаћи некакав одраз историје овог народа, толико векова подређеног ђудљивости турског тлачења. Коло, то је параграф историје. Коло изражава политику: можда због тога на крају постаје досадно (МАЛЕ 1999: 128–129).

Са одређеном дозом сарказма, Мале на још једном месту говори о односу српског живља према народној српској традицији (књижевној, музичкој). Занимљиво је запажање да „има доста и Срба којима је то досадно, па кад натукнем неким девојкама да би се у одбору могли предузети кораци да се допусти и каква друга игра осим кола, нека је и трипут народно, јави се блесак захвалности у очима и лако али врло изражајно тапшање“ (МАЛЕ 1999: 133). Мале уочава и да се у разговорима о баловима, при чему посебно жене истичу разлику између балских окупљања „одабраног друштва“, оних у Касини, и балова у претплати, одражавају друштвене разлике између сталежа (МАЛЕ 1999: 132). Наглашава да су током првих недеља поста балови у Србији укинута, као

.....
⁷⁶ Осим што се предано бавио педагошким радом и писањем уџбеника историје, створивши у сарадњи с француском издавачком кућом „Ашет“ класично дело француске културе, Албер Мале је био цењен и као стручњак за источно питање и историју Балкана. Познато је да је двогодишњи период проведен у Београду, уз последњег краља династије Обреновић, обележио Малеово интересовање за догађаје на Балкану и учинило га трајно везаним за Србију, о чему писац сведочи *Дневником* и низом других радова.

Дневником је наговештено да је Мале у Паризу имао прве контакте са Србима, међу којима су били Милован Миловановић, др Ђока Јовановић, Миленко Веснић. Сматра се да су будући радикали, школовани у Француској, свакако одговорни за предубеђења с којима је Мале стигао у Србију. У тренутку доласка, он дели радикалска уверења о напредњацима и либералима, чак ружно мисли и о појединцима са српске политичке сцене. Вид.: Мирковић, „Краљев професор“, у: МАЛЕ 1999: 5–60.

и да су затворена позоришта, кафе-концерти, простори у којима је јавно извођена клавирска и оркестарска музика.

Описујући једну од игранки у Докеј-клубу, писац се осврће на владајући обичај да се на балу свака игра (по један круг валцера или мазурке) одигра с једном играчицом, након чега се тражи следећа партнерка, или се унапред оствари договор с по једном дамом за сваку посебну мазурку. Примећује да се отуда „ревери на оделу размећу са онолико разноврсног папирнатог ордења колико има дама или девојака које треба да вам посведоче своју захвалност“ (МАЛЕ 1999: 139).

У приказима беседа и концерата, мемоаристи најчешће своде утиске на представљање репертоара, у романтичарском духу истичући његов национални призив и елементе. Током седамдесетих година, беседе с игранкама у Београду и у другим градовима у Србији имале су наглашено национални карактер. Учитељи и професори су држали јавна предавања из историје српског народа, ђаци су рецитовали песме угледних српских песника, док су гуслари певали о јуначким подвизима српских хероја, уливајући омладини жељу за остварење националних идеала, народно ослобођење и уједињење (ЂОРЂЕВИЋ 2011: 292). Уобичајена је слика, осим о извођењу дела познатих западноевропских аутора, о посебном одушевљењу у пријему дела српских, али и других словенских стваралаца – композитора, песника, књижевника.

Одабране белешке о репертоару концерата певачких друштава и инструменталних извођача, с нагласком на популарности дела компонованих према народним мотивима, уноси и Коста Христић у своје *Зайисе*. Већ 1864. године он помиње наступ Београдског певачког друштва, на којем је, осим уводне песме Св. Сави, за мушки хор, била нарочито позитивно примљена „словенска“ песма *Найрег*.⁷⁷ Писац препознаје вештину хорског извођења, али и чињеницу да публика најрадије прихвата песме засноване на народним текстовима и мелодијама:

Што се та песма толико допала има се приписати, осим велике вештине којом је хор отпевао, још и њеном народном садржају и народној мелодији. У овом погледу види се с каквим се звуцима највише саглашава срца и душа у Србина. Што је год народно, то у души нашој налази највише обзира (ХРИСТИЋ 1989: 489–489).

Ова брза промена чини се веома упечатљивом, с обзиром на стање које је у Друштву владало само деценију раније. Доласком Корнелија Станковића, најпре као почасног члана (од 1856), а потом и диригента Друштва (1863–1864), учињен је значајан корак ка афирмацији националног стила кроз репертоарски

⁷⁷ Реч је о већ поменутој песми *Найрег засијава славе*.

преокрет, када су на место страних композиција уведене хорске обраде српских народних песама.

Податак да су на поменутом концерту 1864. године госпође Цецилија Поповић и Катарина Станишић четвороручно свирале на клавиру, а потом отпевале и један Менделсонов дует, уз клавирску пратњу Корнелија Станковића, допуњује и слику о разноврсности Станковићевог пијанистичког репертоара (уп. КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2015). Христић помиње и запажени концертни наступ чешке виолинисткиње Будиславе Халасове (22. децембра 1864). У романтичарском пишчевом осврту на извођење комада *Тичица на ĩрани* истакнуто је да је „кулминирала сва вештачка снага њезина; гласови што извираху испод жица на виолини беху тако природни, као да их слушамо гдегод у зеленом лугу“. С намером да описом концерта представи и велику идеју српског народног уједињења и слободе, Христић напомиње да су у програму учествовали и ученици Велике школе „похвалним декламавањем“, а да су читавом догађају присуствовали кнез Михаило и кнегиња Јулија, у „прекрасном српском оделу“ (ХРИСТИЋ 1989: 490).

Међу главним пропагаторима националистичког култа народа, не скривајући одушевљење окупљањима ђака и градске омладине на беседама, као облицима популаризованих сеоских сабора пренесених у градску средину, био је и Владан Ђорђевић. С осудом градских забава и балова као штетних, због лажних вредности и неморала, Ђорђевић је истицао да „на српску беседу долазе српкињице, са својим смерним оделом које не показује телесних лепота, са својим чистим не умацканим лицем, на коме право женско достојанство блиста“ (ЂОРЂЕВИЋ 1866: 39–40; нав. према: МАКУЉЕВИЋ 2006б: 50).

На више места у *Дневнику*, Никола Крстић говори о беседама у организацији певачких друштава као о најважнијим догађајима у току дана. Местимично помиње и познатије госте ових свечаности, попут Косте Цукића и Јосифа Панчића. Милан Ђ. Милићевић издваја успомену на породични одлазак на беседу у Касини (13. 01. 1870) и на богато посећени концерт одржан у Народном позоришту (5. 04. 1871), као најлепшу свечаност у организацији Београдског певачког друштва којој је присуствовао (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 321).

Кафана – место урбаног и уметничких новитета

Према историјским и социолошким виђењима, београдске кафане су крајем 19. века представљале прве установе „новог друштва“, биле су први „демократски простор“, којим је институционализована слобода у разменама мишљења и отвореног политичког резонавања (касније и организовања) и

формулисани први објективни захтеви нарастајућег модерног друштва (Вујовић 2010: 867–891; Стојановић 2012: 265). Иако типично левантске или балканске, уносиле су дух Европе у живот Београда (Стојановић 2012: 265). Феликс Каниц говори о ширењу популарности кафана и снажном таласу европеизације који су у Београд донели странци, посебно добровољци у ратовима 1875–1878. Са доласком страних инжењера, градитеља железнице и радника на отварању нових рудника, дошло је такође до продора „западне моде“ (Вујовић 2010).

У вези с културном функцијом кафане, акцентовано је да у њој оживљавају и аспекти духовне, нематеријалне културе, међу којима су уметност, књижевност, музика и сликарство истакнути као „узвишена стања духа“ (GIDENS 2003: 10; нав. према: Станојевић 2010; вид. и: PROŠIĆ DVORNIĆ 2006: 181–184). Осим социјалне и економске функције, истакнута је улога кафана и као централних културних простора у Београду, с обзиром на недостатак других, већих специјализованих сала за друштвена културно-уметничка окупљања (Стојановић 2012: 271). Зачетак савременог престоничког угоститељства, заснованог на елементима масовног туризма, такође је означен радом београдских кафана. Ови угоститељски објекти били су уточишта локалне бојемије и стваралаштва, дом слободне политичке и стваралачке мисли у Србији 19. века (Јовановић 2006: 577–578).

У оквирима новијих етномузиколошких истраживања о утицајима различитих друштвених садржаја на обликовање музичке праксе и улози музике у конструисању идентитета одређеног локалитета, музицирање у кафанама је сагледано у контексту институционализације професионалног музицирања и обједињавања аспеката јавне и приватне сфере музичког извођења (вид.: Думнић 2013б: 77–90; 2016).

Упркос оправданој сумњи у ниво документарности мемоарског наратива о кафанском музицирању у Београду, као о значајној институцији у формирању културног идентитета престоничког града Краљевине, мемоарски записи несумњиво представљају значајну допуну извора за изучавање феномена кафанског музицирања, посебно и с обзиром на недостатак архивске грађе о тој музичкој пракси међу Србима у 19. веку (Думнић 2013б: 79). Записи Бранислава Нушића, објављени као део сећања на *Стари Београд*, били су упоришна тачка за многа тумачења феномена друштвеног живота српске престонице, везаног за живот кафане.⁷⁸

⁷⁸ Формулисане на основу слободних преписа из штампе о музичким приликама у Србији у другој половини 19. и почетком 20. века, Нушићеве белешке су биле и значајан ослонац у историјским проценама друштвене и економске функције кафана, као најбољих социјалних установа, збирних места за све друштвене слојеве, и као недвосмисленог носиоца модерности у Београду 19. века.

Нушићеви записи потврђују да су кафане биле центри у којима се одигравао свакодневни политички, духовни, уметнички и књижевни живот старог Београда, као и да је музицирање у кафанама допринело њиховом одређењу као простора уживања. Наведено је да су у том амбијенту, погодном за креативне разговоре, рађање разноликих иницијатива и активности, певачка друштва неретко одржавала пробе и организовала концертна и друга музичка збивања. Нушић и именом помиње појединачне чланове певачког друштва „Корнелије“, као редовне госте кафане код „Дарданела“: „У томе погребном хору друштва ‘Корнелије’ – сећам их се као данас – били су први тенори: Ика Милосављевић и Тадија Кекић; други је тенор Андра Вукашиновић; баритони: Мита Ђорђевић-Цврца, Коста Стефановић, практикант и Свет. Стајевић; а басови Љуба Бошковић и Љуба Савић“ (Нушић 1984: 133). Истакнуто је да су хористи, на челу с диригентом ансамбла Петром Димићем, певачким учешћем на погребима обезбеђивали и значајну финансијску добит, од које су неретко и исплаћивали боравак и тренутке забаве у кафанама.

Отмене музичке вечери и забаве, предавања, беседе, концерти, прославе нових година и слично, доприносили су популарности „Грађанске касине“ и „Коларца“, ⁷⁹ док је „Знак питања“ био значајно одредиште за хористе Саборне цркве (Нушић 1984: 102). Из записа у *Лейхойису* Првог београдског певачког друштва дознајемо и да је Друштво организовало самосталне наступе и учествовало на концертима и беседама с другим извођачима, пијанистима и певачима, у кафани код „Србске круне“, у гостионицама код „Коларца“, „Касине“, код Народног позоришта и код „Бајлонија“, у дворани или башти Велике кнежеве пиваре, у гостионици „Босна“ и локалу код „Гашпара“, у кафани код „Хајдук Вељка“, као и у башти код „Смутековца“ (Петровић 2004: 37–78).

Међу многобројним музичким дешавањима у „Касини“, издвојен је и концерт петнаестогодишњег гимназисте Богдана Поповића (1874), будућег универзитетског професора и академика, концерт који је везан за почетке неговања инструменталне музичке праксе међу српском омладином у овом периоду. Млади виолиниста аматер тада је први пут јавно одсвирао одломке из Моцартовог *Дон Жуана*.⁸⁰ Димитрије Ђорђевић саопштава и податак да су идуће године Боса Лешјанин (потоња дворска дама младе кнегиње Наталије) и Милка Кумануди младом уметнику у Бечу купиле скупоцену виолину старог

⁷⁹ Истакнут је спомен на „телеграфски“ концерт, који је у „Коларцу“ приредила Поштанско-телеграфска задруга. Београдска публика је слушала нишки оркестар и певачко друштво „Бранко“, а нишка београдски оркестар и хор „Станковић“. Овај музички догађај је представљен као „право чудо својега доба“; уп. Нушић 1984: 118.

⁸⁰ Богдан Поповић је оставио један број написа о музици, који су прикупљени у издању његових сабраних дела. Вид.: Поповић 2001: 223–247. О Поповићу као музичком писцу вид.: Васић 2004: 112–114; 2005; Пено 2011.

мајстора и уручиле му инструмент као поклон, пред целом публиком (Ђорђевић 2011: 293–294).



Гостионица код „Србске круне“
(ИАБ-1165-А-1-0067)

У градском окружењу кафане су имале и „заменску улогу“ институције салона (Кокановић Марковић 2014: 168). У Малој пивари, касније пивници „Коларац“, одржавани су и састанци Књижевно-уметничке заједнице (основане 1892), чији су чланови били и Бранислав Нушић, Стеван Тодоровић, Јован Јовановић Змај, Милан Ђ. Милићевић, Љубомир Ненадовић, Симо Матавуљ, као и композитори Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац и Даворин Јенко (вид.: Војиновић 2008: 741–762). Писано је да су на овим састанцима певане севдалинке, а посебно је упамћено певање Јанка Веселиновића, „громким гласом“, од којег се „тресла цела пивница Коларац“ (Димитријевић Стошић 1965: 105).

„Демократизација“ друштвеног простора довела је и прве школе играња у београдске кафане. Нушић као првог учитеља играња у Београду наводи Аустријанца Фридриха Голдхама, а према забелешкама Димитрија Ц. Ђорђевића, једна од познатијих локација за овај вид музичке активности била је и

кафана код „Два тесача“, касније пресељена у „Велику пивару“, коју је држао мајстор Таса Марковић, стаклорезац, сајџија и молер. У кафани код „Немачког цара“, уз честе наступе харфисткиња и чувених „бечкеречких“ Цигана, сваке суботе је била „фрај музика“ и приређивани су „кромпир балови“, на којима су се, осим српског кола, играли чардаши, валцер, цепл-полке и друге стране игре (ЂОРЂЕВИЋ 2011: 119–121).

У историјским студијама издвојена је и централна културна улога кафана као главних специјализованих сала за музичка извођења, првих мјузик холова у Београду, у којима се могла чути за оно време модерна музика (СТОЈАНОВИЋ 2012: 271). Нушић издваја мноштво вести о разноликим видовима кафанских забављања. Често и без прецизног навођења временских оквира појединих дешавања, набраја да: у Шоповићевој башти свира Хубертово музикално друштво из Темишвара; у башти његове књажевске светлости, у Палилули код чесме, угоститељ Никола Конард јавља публици да ће први и други дан Духова трипут пуштати „луфтбалон и неколико ракетла“, а „свираће и лепа свирка“; код „Србске круне“, најпре свира нека шотска музика у звонца, а затим „говориће и певаће у трбуву Јозеф Душни вештак у томе и учитељ више о томе науке“ (СТОЈАНОВИЋ 2012: 152). Према пишчевом запису, који свакако сведочи о периоду (након) треће деценије 20. века, у „модерно преуређеној кафани ‘Нови век’ у предграђу Београда“, осим одличног пића и послуге, редовно је „концертирао џазбанд и изводио се дансинг“ (НУШИЋ 1984: 55).

Посебна препорука за посету кафанама, према Нушићу, била су наступања познатих инструменталних, најчешће тамбурашких ансамбала. Описујући наступе у старој Позоришној кафани, писац помиње стару шабачку породицу Цицварић и чувеног сомборског тамбураша Стевана Бачића Трнду. Коста Христић се такође присећа уметничке делатности шабачких музичара, освртом на популарност песме *Род родила ранка крушка њод Милошићем*. Истакнуто је да је песму у Шапцу певао Мита Стефановић, представник народних тамбураша, а да су је извођењем прославили стари Цицварићи и Андалија, толико да ју је певала цела Србија (ХРИСТИЋ 1989: 381).

Један кратки, али упечатљиви запис о музичком кафанском репертоару у Београду даје и Милорад Шапчанин, у путописним белешкама *С Дрине на Нишаву*. Белешком о посети Београду 1878. године, уз опаску да никада раније није доживео тако веселу атмосферу у престоници и да су успеси на бојним пољима очито „загрејали срца (...), све за милу народност“, писац овековечује успомену на узаврелу атмосферу у гостионици „Код Златнога крста“. По његовом сећању, позоришни оркестар је наизменично свирао српску и руску химну (*Боже, царја храни*), а гости су певали и многољетствија, химну и сличне похвалне песме (ШАПЧАНИН 1879: 28).

Уочено је да су кафанска дружења и музицирања, као и забаве певачких друштава и дилетантских позоришта, посебно доласком пречана и млађих нараштаја, постепено заменили место посела, вашара и забава у старом Београду, на којима су гуслар и народни певач заузимали најистакнутију позицију (ЂОРЂЕВИЋ 2012: 279). Различити секундарни извори потврђују и да су, посебно после осамдесетих година, са све израженијим струјањима западне културе у Београду, у баштама кафана извођене и позоришне и водвиљске представе, те да су популарност стицали и варијетети и „тингл-танглови“, које су једнако посећивали млађи трговци и озбиљнији, старији грађани. Крајем 19. и почетком 20. века, управо су водвиљи, орфеуми и мала приватна позоришта, која су давала представе у вишенаменским кафанским салама, постали главна места за разоноду грађанства. Ове сцене биле су посебно популарне због свог алтернативног карактера, у односу на репертоар Народног позоришта као господске, богаташке установе (СТОЈАНОВИЋ 2012: 196). О томе сведоче и молбе државним институцијама у последњој деценији 19. века, из пера тадашњег управника Народног позоришта Милорада Шапчанина, да представе „тингл-тангл“ у извођењу немачких певачких друштава буду на репертоару само оним данима када се не одржавају представе у позоришту, па чак и да се ова извођења забране, јер „шире немачку културу“, „праве конкуренцију“ и „често певају скарадне ствари“ (РИСОВИЋ 2007: 427–428). Архивска грађа потврђује и да нису биле неуобичајене пријаве ноћних нередa у кафанама у којима је био заступљен овај вид забаве (РИСОВИЋ 2007: 429).

* * *

Разноврсни по садржају, типу и обиму, стилу којим су писани, приказани одломци потврђују и употпуњују разнолика сазнања о јавним облицима друштвених окупљања уз музику, отварајући и нове могућности за тумачење статуса музике као значајног дела друштвене стварности међу Србима у 19. веку, односно почетком 20. столећа. Уочљиве су и паралеле с видовима друштвених окупљања у већим европским градовима, у којима су напредак урбанизације и нови животни услови постепено изменили и сам појам слободног времена, увођењем редовно програмиране забаве (ДИГА 2007: 86; MAZE 2008). У контексту наведених прилика, издвајају се утисци о различитим друштвеним функцијама музике, међу којима важну улогу има забавна, односно социјална и политичка, пре свега она која се односи на преношење националне идеје међу Србима, у различитим геополитичким оквирима. Значајна је и упоредна слика културних прилика у Хабзбуршкој монархији и Србији, посебно с обзи-

ром на крупне модернизацијске помаке који су уочени у друштвеном и музичком животу српске престонице у последњим деценијама 19. века.

Када је реч о приликама у Србији, чини се занимљивим и правац размишљања који отвара могућност укрштања закључака о нивоима и подручјима приватности владара, директно повезаним с проблемом конструкције владарског идентитета, и мемоарских бележака о статусу музике у сферама јавног живота. Посебно упечатљива сведочанства о отвореном односу кнеза Михаила и кнегиње Јулије према културно-уметничким друштвеним кретањима, рекло би се, такође стоје у супротности са сликом која је грађена о кнезу као повученом, скромном, удаљеном, недодирљивом владару (уп. Столић 2006а: 339). Уочљиво је да су и музиком дефинисане различите границе на пољу личних, политичких односа, односа између сфере приватног и јавног, па и у областима државне репрезентације. Између осталог, документарни прозни записи потврђују и виђења историчара о исказивању модног и музичког укуса на игранкама и баловима у градским срединама Краљевине Србије у другој половини 19. века, тесно повезаном и са успостављањем новог поретка у односима међу учесницима, који су овим путем успостављали нове хијерархије у јавном презентовању. Као посебна тема, отвара се и питање о правилима друштвеног груписања и сврставања у деоби на елитну и популарну културу (уп. Лукић Крстановић 2006: 786; Милановић 2016: 215–236).

Аутори документарних текстова доносе драгоцене резиме музичких новина из свог времена, показујући значајан ниво интересовања за делатност савремених композитора, као и за савремену извођачку праксу и различите аспекте односа према популарним музичким жанровима. Програмска, репертоарска политика омиљених јавних друштвених окупљања увек је посебно коментарисана, тоном који истиче национални призив. Било да је реч о односу српских народних и грађанских игара према играма страног порекла заступљеним на баловима и игранкама, о неговању националног хорског репертоара, о популарним родољубивим песмама на програмима беседа и концерата и у контекстима свакодневног приватног живота, о гусларском музицирању или о омиљеним концертним извођењима клавирске и камерне музике из пера словенских и српских аутора, доминира утисак о ширењу идеје српског народног уједињења путем особених дејстава музике. С једнаким интересовањем писци говоре и о концертним извођењима дела познатих западноевропских аутора, као и о увођењу нових жанрова у оквирима кафанског музичког репертоара. На различитим нивоима, информативним, хроничарски фактографским, или развијенијим приповедањем, мемоаристи потврђују значајно, дубоко интересовање за актуелне музичке токове и садржаје.

ИЗМЕЂУ СЕЛА И ГРАДА – ТРАДИЦИОНАЛНА НАРОДНА МУЗИКА

*Ил' облачно, или ведро
нама је све једно.
Кад је киша, ми седимо
И њесме њевамо.
Кад је ведро, ми идемо
Па цвеће беремо.*

(М. Ст. Српкиња, У Фрушкој јори 1854)

Угледни фолклориста и културни историчар Тихомир Р. Ђорђевић, на чије се резултате истраживања ослањају и савремени стручњаци у областима етнологије и етномузикологије, пошао је од упоредног сагледавања села и града као једног од основних методолошких постулата у етнографским списима и истраживањима друштвене и културне историје Срба и других балканских народа. Та истраживања резултирала су контрастном сликом карактеристика живота у поменутиим срединама. У првом плану издвојене су разлике између двеју врста друштвених заједница, извршена су поређења сеоских и градских занимања, а истакнуте су и основне разлике између сеоског и варошког типа културе и уметности (ЂОРЂЕВИЋ 1930; 2008; ЧОЛОВИЋ 1995: 23–30).

Према Ђорђевићевом виђењу, заснованом на ставовима Вука Караџића о губљењу националног индивидуализма у градовима, основни антагонизам између светова села и града одражава се у слабој бризи за очување националне индивидуалности код српског градског становништва, посебно у градовима под турском управом, односно у високом степену очуваности особина народног карактера и тековина народне културе на селу. Истичући да је почетком 19. века у градовима Кнежевине преовладало турско становништво, уз већи број Грка, Цинцара и Јермена, док су села била насељена искључиво Србима, Ђорђевић наглашава да је само на селу очувана „животна снага народна“, „здрави и свежи народни дух“, „бистри дух“, „свежи и живи дух нашега народа“ (ЂОРЂЕВИЋ 1924: 301–302; нав. према: ЧОЛОВИЋ 1995: 24).

Исти тон карактерише и Ђорђевићева виђења наглог развоја градова и градског начина живота за време прве владавине кнеза Милоша Обреновића, процеса условљеног приливом српског становништва у градове и способношћу да у градској средини сачувају национални карактер и њему прилагоде модерну градску културу коју су у обновљене српске градове доносили Срби из аустроугарских и других европских градова: „Ту у варошима српски су сељаци постали она здрава младица нашег народнога стабла на коју се кроз отворена врата према Европи накалемљивало ново и корисно. Ту у варошима су се срели опанак и ципела, гуњ и капут, фес и шешир, бистри дух и школа, гусле и клавир, народна песма и писана историја, геца и ћифта, наш земаљски производ и европски трговац, Србија и Европа“ (ЂОРЂЕВИЋ 1924: 302; ЧОЛОВИЋ 1995: 26–27).

Новија етнолошка и историјска истраживања такође потврђују да су се у 19. веку српска варошка насеља развијала на основама балканске градске цивилизације и патријархалне културе поварошеног сеоског становништва, уз спорадичне европске утицаје. Истакнуто је и да су догађаји с почетка 19. века – устанци и проглашење Хатишерифа (1830) – представљали прекретницу и предуслове за почетке урбанизације у Србији, на темељима изграђивања националних установа и државне организације, обнове пољопривреде и повећаних потреба продавања њених вишкова, што је подстакло развој трговине и напредак у занатству (НИКОЛИЋ 1995: 85–92). Стицањем независности и територијалним проширењем – припајањем нишког, пиротског, врањског и топличког округа након српско-турских ратова 1876–1878. и Берлинског конгреса, урбанизација је ушла у нову фазу, са све израженијим и свестранијим европским цивилизацијским утицајима. Даљи успон Србије као државе и њен привредни раст, као и развитак индустрије, условили су и бржи развитак градова. Појачаним прометом робе и капитала, развијала се увозна и извозна трговина, а образовни ниво је подигнут посредством школских и других образовних и културних установа. Проширивана уклапањем околних сеоских насеља и повећањем броја становника, варошка насеља су од осамдесетих година постепено модернизована – напуштен је и балкански, источњачки урбанизам, преласком на оријентацију ка средњоевропском урбанизму и еkleктичној архитектури (НИКОЛИЋ 1995: 90–91).

Трансформисање политичког, социоекономског и културног система, у циљу замене назадног оријенталног типа живљења прогресивним европским, у етнолошким студијама протумачено је и као посебан вид утицаја на све нивое и подсистеме у структури и функцији градова Србије (PROŠIĆ DVORNIĆ 1990: 65–86; ЂОРЂЕВИЋ 2011). Уочено је да су све до осамдесетих година оријентални трагови у Београду коегзистирали с модернизацијским помацима, а промене

унутрашње структуре града сагледане су у ширем контексту, као облици промене урбаног система који су омогућиле нове функције и значења у друштвеном животу највећег и најразвијенијег града Кнежевине. Драматичне реконструкције Београда током 19. века представљене су у светлости основног циља да се провинцијски оријентални град смештен на северној граници Отоманског царства претвори у модеран урбани центар европске провинијенције (PROŠIĆ DVORNIĆ 1990: 68; Стојановић 2012: 24).

Упечатљиве перспективе о специфичностима оријентално-европског, варошко-сеоског карактера Београда осамдесетих година изнео је у *Мемоарима* Тодор С. Виловски:

Па и сам тадашњи Београд, и ако није баш нимало лично на светску варош, а још понајмање и престоницу, толико ми је био пријатан и мио које са његове прошлости, које са његове пола европске пола источњачке спољашности, да ми никад није падала на памет мисао да се вратим у Беч, у коме сам провео своју младост.

Тадашњем Београду могло се замерити да још није регулисан као што треба, да у њему има много реминисценција, које подсећају на турско доба, да му је калдрма до зла бога рђава, да је осветљење у њему слабо а канализација никаква, да кеја нема и да му недостају саобраћајна средства, којим се иначе одликују престонице, али се опет зато мора признати, да се у њему живело пријатно, да су гостионице и каване биле пуне света, да су шеталишта, а нарочито Калемегдански парк, била – као и данас – средишта по којима се искупљаше београдски мушки и женски свет ради одмора и разоноде и да је у вароши и по улицама било мезетисања и ђефлејисања по каванама, каваницама, меанама и ђевапциницама у толикој мери да се је могло мислити, е се је вратило оно давно минуло доба пред бомбардовање Београда када је подједнако у српској и турској вароши царовао ђепенак, када се по сокацима продавала боза, салеп, лимунада, кајмак, алва шећер лем и долдрма (...) Морам признати, да је и мени годдио овај пола варошки, пола сеоски карактер Београда, па сам чак налазио да у томе животу има добар део оне поезије, којој је Гете у свом ненадмашном епу Херман и Доротеа дао жива израза. Уз то је онај јединствени положај вароши и града, којим се Београд може поносити као ретко која варош, онај чаробни поглед на околину, који даје панораму, каква се, може бити, само на Босфору виђа, и онај свежи и здрави зрак, који варош чува од разних болештина и становнике напаја чистим ваздухом, довољна накнада за сву ону примитивност коју нам показује слика Београда из године 1880.

У колико је тадашњем Београду недостајало архитектонске лепоте и спољашњег великоварошког живота, у толико је био угоднији и интересантнији друштвени живот у њему (Виловски 2010: 64, 70).

У контексту говора о друштвеним окупљањима уз музику, међу мемоарским текстовима издвајају се и разноврсна сведочења о традиционалној

музици, која је неопходно сагледати с обзиром на поменута разматрања специфичности односа између различитих културних и геополитичких контекста везаних за живот Срба у сеоској и варошкој/градској сфери у 19. веку. Реферирајући претежно на вокалну и инструменталну музичку традицију која је негована у сферама приватног и јавног живота на селу (на подручју Срема и Фрушке горе), али и на њен статус у варошкој и градској средини међу Србима у 19. веку (у Београду, Зајечару, Пироту), мемоарски трагови о традиционалној музици представљају значајну грађу за проучавања поменутих друштвених и културних контекста. Док записи Милице Стојадиновић Српкиње, Јована Суботића и Милана Ђ. Милићевића кореспондирају са Ђорђевићевим виђењима о значајном степену очувања српске традиционалне музичке праксе у сеоској сфери, о неговању и обнови музике и књижевности у српском националном духу као циљевима проучавања народне традиције, сећања Косте Христића, Лазе Костића, Јакова Игњатовића, Јована Грчића и Милана Савића доносе и значајна проширења драгоцене грађе за проучавање разноврсних утицаја које је примао свет традиционалне музике у градским и варошким срединама.⁸¹ На једној страни, мемоарски извори сведоче о различитим функцијама народне уметности, у зависности од карактеристика друштвеног живота села и града. Такође, рекло би се и да разматрана грађа на различитим нивоима потврђује међусобну културну комплементарност између ових структура и динамика, осветљавајући јединствену антрополошку подлогу сеоских и градских образаца културе, који се разликују само као функционално комплементарни културни одговори на егзистенцијалне изазове појединаца и група које станују у истим насељима, у њима раде и комуницирају (уп. МИТРОВИЋ 1995: 41–54).

У првом плану, уочљива је очуваност и широка заступљеност традиционалне световне музичке праксе, али и особито прожимање световног и црквеног аспекта свакодневног живота. У антрополошким студијама, једноставни свакодневни ритуали сеоске животне сфере у Србији сагледани су кроз различите контексте друштвених окупљања. Заједнички послови, сѣла, прѣла и мобе, као и обичаји животног и годишњег циклуса – крсне славе, крштења, свадбе, сахране и сеоски празници – представљени су као конститутивни сегменти живота сеоске обредно-религијске и социоекономске заједнице (РАВКОВИЋ 1978: 39; нав. према: ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ 2006: 780–782). Наглашено је да су

.....
⁸¹ У оквирима српских етномузиколошких истраживања, заснованих на резултатима музичке етнографије 19. и почетка 20. века, фокус је био претежно на сеоској традицији, док су тек у новијим студијама саопштени поједини резултати истраживања градске музике, уз истицање неоправданости маргинализације градског фолклора у домаћем етномузиколошком дискурсу. Вид.: ДУМНИЋ 2013а: 83–99.

сеоској јавној сцени посебан значај давале ритуално-друштвене праксе у виду посела, прѣла и игранки, док су вашари и сабори у селу представљали својеврсну кулминацију у шароликој лепеци годишњих догађаја. Такође, међу различитим типовима градских спектакала, у ритмичном ходу годишњих празника и свечаности посебно су била популарна саборска окупљања поводом црквених празника и обреда, која су била и пригодни поводи за музицирање (уп. Лукић Крстановић 2006: 785).

Чини се да виђењу према којем су обредна и наративна пракса обезбевале друштвени динамизам села, а сеоске позорнице биле интеракцијске мреже и медијуми у којима се сваки појединац осећао довољно важним и значајним припадником заједнице (уп. Лукић Крстановић 2006: 783), неизоставно треба додати тезу о снажном и продорном утицају музичке праксе на динамизам друштвено-културних односа. У овом контексту, као и с обзиром на мемоарска сведочења о приликама у градским и варошким сферама, јавља се и потреба за посебним тумачењем друштвеног статуса музичара, односа између статуса народног музичара-солисте и (музичког) колектива, тј. односа између индивидуалног идентитета и оног дела колективног културног идентитета који називамо музичко-фолклорном традицијом (уп. Лајић Михајловић 2007: 135–156). И у овој целини документарних записа, за тумачење су посебно занимљиве перспективе писаца-мемоариста, као перципијената, посматрача и слушалаца, а каткад и као учесника различитих музичких пракси о којима пишу као о незаборавним животним искуствима.

Праксе сеоског музицирања – везе световног и црквеног наслеђа

Песме уз рад

Мемоарски извори приказују функционалну повезаност песме с различитим облицима сезонских послова, као и с обредним животом у српским породичним и ширим сеоским заједницама у 19. веку (уп. Петровић 1989: 17). Изводи указују претежно на примере посленичких песама које су изводиле жене. Иако је функционална опредељеност јасно приказана поетским садржајем, понекад и описом формалног начина извођења песама, у мемоарским записима нажалост нема прецизнијих бележака о самој вокалној пракси.

Према културолошким истраживањима, свечаности поводом бербе су на територији данашње Војводине имале дугу традицију. У Петроварадину, Сремским Карловцима, Сремској Каменици и на обронцима Фрушке горе, готово свака имућнија новосадска породица још у првој половини 18. века

поседовала је виноград (вид.: Поповић 1963: 116; Џебина 1982: 3). С посебном пажњом организоване, бербе су биле познате и по обавезној свирци и песми. Постоје подаци да је средином 19. века била чувена берба господара Милчете, којој су присуствовали многобројни гости, припадници различитих друштвених сталежа, а „уз богату трпезу, уз обавезног ‘гајдаша и тамбураша’ и прасак ‘ракетли и прангија’ берачи су певали, играли, прескакали ватру и са гостима се веселили целу ноћ“ (*Сербске народне новине* 1838: 26; нав. према: Џебина 1982). У својим мемоарским записима о четрдесетим годинама 19. века, Савка Суботић помиње популарне новосадске бербе и, као посебно занимљиву, описује једну незаборавну, одржану у очевом виноград. С топлим сећањем, ауторка наглашава да је Јован Полит знао да су ове прилике за децу доносиле највеће уживање: „а већ без ватромета није могло бити. Увече, пак, берачи и берачице прескакали би преко ватре и играли би коло уз гајдаша и песму“ (Суботић 2001: 40–41). Упркос томе што је град био уништио сав тадашњи род, отац је, према њеном причању, инсистирао да гости буду позвани и да све буде организовано по уобичајеном протоколу. Иако су га већ познавали као шаљивог, склоног да припрема велика изненађења, ни деца, као ни остали гости, нису могли очекивати да ће Полит за ову прилику уредити да се колима донесе грожђе из Срема и да се привеже за чокоте, како у његовом виноград не би изостала омиљена забава. Иако без прецизнијих навода о музичком репертоару, посебно је наглашено да је међу одушевљеним гостима био и гајдаш и да је посао обављен у изразито пријатној атмосфери, уз песму.

Најопширније и најживописније приказе музицирања приликом окупљања на мобама доносе записи Милице Стојадиновић Српкиње. У дневничким белешкама о динамици пролећних и летњих дана у Фрушкој гори 1854. године, ауторка описује послове које је обављала са својом сестром Катицом или у друштву девојака најамница, уз обавезну заједничку песму. Приказујући дане које проводи у послу, у пољу, воћњаку или виноград, Српкиња у приповедање укључује препознатљиве романтичарске топосе, међу којима је и неизоставни лајтмотив природе. У овом тону су представљени и ауторкини лични музички доживљаји и отворена различита питања о аспектима рецепције народних, посленичких песама:

Радујем се данашњем дану. Вишње и трешње имају се брати, а моје је код посленица стајати, – тако ћу га у природи провести. Истина, сад су настале врућине, што је ненавикнутоме мало потешко; – али мој пастирски шешир, и трешњеве гране, даће ми заклон од сунчаних зрака, моја пак Ружа и Ката, певаће ми од јутра до мрака, па неће л’ то бити царски дан! (...)

Од таквих се гласова сва околина разлегала; јер гдегод се вишња и трешња руменила, ту су по једна – ил’ по две жене ил’ девојке гране савијале, и мобарски

певале. С тим се песмама овежу виногради, вишне и трешње оберу, јечам и жито пожњу.

Испод наши' винограда, к југу, дуж брега протежу се њиве на којима је већ боје пролеће нестало, и преображено класје као да ти шапће: *Летиће скоро њроћи!* Али то слабо тко примјечава; јер је природа, осим њива, свуда још у пуном зеленилу, измеђ кога њиве са житом јечмом, који већ у снопови лежи, као златна застирка изгледају, а не као опомена на долазак јесени.

Та тко би сад и мислио на јесен, кад винова лозица истом што се цветом осула?

Мени је овај дан у недрама природе врло пријатно прошао: Очи су се занимале красотом природе, а слух са гласом народних песама, чувства пак са обојима. Тако кад човек нађе себи занимања, којим не грешу Богу, ни – ближњему, сврши течај дана чисто, као оно сунце (СУБОТИЋ 2001: 73, 76).

На другом месту, ауторка приповеда и о разговору девојака најамница у винограду, у којем су саопштене појединости о музичком репертоару током божићног поста. Овом приликом, девојке су и извеле одабране песме, уз пратеће играчке кораке:

И данас сам јошт у руменилу јутра, са мојим јучерашњим радиницама, у виноград отишла, и опет цели концерт, како од њих, тако и из све околине, слушала. У подне седећи под трешњом, која нам је дала заклон од сунчевих зрака, при ужини запитам их: Бога вам, моје лепе девојке, какве ви оно песме певате кад у божићни пост, у соби без свирца играте? На, које Ката, лепа, лепе, веселе нарави девојка, одговори: „Ако желите чути, можемо ми вама и сад једно коло повести, па и попевати; вала Богу! нисмо данас копале кукурузе, да смо уморне, већ с гранчице на гранчицу скакутале, као оно тице ластавице“. С тим ухвати своју другарицу Ружу, друге две пружише руке, и сташе на широкој стази играти и певати: *Хоја, хоја! њреко њоља, њреко њоља; Кији Мила кији смиља.*

С тим се моје вилинско коло распусти, и око мене поседају с речма да има јошт више таквих песама, само да правим једну мобу, и да умесим једну гибаницу, па да чујем што су песме. „Право“! велим ја, „чешљаћемо једанпут перје, само док ноћи буду дуже, – па ја ћу вама гибаницу, а ви мени песама“ (СУБОТИЋ 2001: 76).

На основу Српкињиних записа сазнајемо појединости о статусу музичких садржаја у актуелном друштвено-културном канону: током поста се певало и играло уз вокалну пратњу, али се, како изгледа, није свирало. Ово сведочење делимично потврђује да је период поста у војвођанској сеоској пракси означаван као време у којем је плесање уз инструменталну пратњу било строго табуисано.⁸² У исто време, уочљиво је и да су поменуте песме биле на му-

⁸² У белешкама етнолога Јована Ђурђулова из осме деценије 19. века, о друштвеном и културно-музичком животу Иђоша, стоји податак да се недељом „крај крста“ свирало „у фруле,

зичком репертоару и ван контекста поменутог друштвено-културног канона (који упућује на уздржавање од одабраних музичко-играчких садржаја током периода до Божића), те у случају њиховог извођења ван обреда овде може бити речи и о изостанку жанровске табуизираности.

Проводећи дане у винограду, „од изласка Сунца, па све до заласка“, Српкиња континуирано бележи текстове нових песама, које су њене „радинице“ певале током заједничких послова. Ове текстове она ће потом пренети и у дневник, као вредан спомен на звуке народних књижевних и музичких творевина уз које је животно и уметнички узростала – али, чини се, и као вредно сведочанство и извор за етномузиколошка истраживања области вокалне традиције на простору данашње Војводине. Међу песмама су: *Сунце зађе за невен, за јору, Јечам желе сремачке девојке, Или јрми, ил се земља ѿресе, Наджњева се момак и девојка, Жела моба у два ѿсјодара, На крај мобо, на крају је добро, Каралије! кара ли ѿе мајка, Друмом језде Босне кириције, Ајд’ за лага, моја силна мобо, Шетала се Туркиња девојка, Друмом језде сремске кириције, Ја јуѿрос обећа’ моме ѿеру малом, Све ѿичице редом ѿоју, Роди се звезда Даница, Вио се вијор Илија, Чобанице, рано мајерина, Смрт ѿ цара Душана, Дуѿа дана у зла ѿсјодара, Сини, сунце, да ојрејем руке, Несѿа сунца за ѿри бела дана, Пловила је ѿ Дунаву лађа, Чарна јора жао ми је на ѿе.*⁸³

Ауторка посебно помиње и жетелачке песме. Увече би, према њеним записима, локални радници пошли кући уз песму о јаблану који „моби говори да иде полако, јер му је сама госпоја код двора, па неће знати да је силна моба, него ће мислити да је турска војска, па ће уплашити се. Када у дворишту (авлији) буду, онда певају: Дobar вече, добар домаћине!/ Јел готова господска вечера?, а редуше испред куће одговарају: Готова је господска вечера,/ Готова је, и постављена је,/ Само у двор, наша силна мобо! Потом моба сиђе с кола, пободе један барјак у стреју, редушу тог дана и све помоћнице полију из пуних котлова водом, играју коло на дворишту, вечерају и веселе се до неко доба ноћи“ (Стојадиновић 1985: 118).

Наведена сведочанства отварају многа поља за даљу анализу. На првом месту, уочљиве су хетерогеност и различите функције жанра песама уз рад. Према Српкињиним сећањима, уз сеоске послове биле су везане песме различите садржине, од оних повезаних са самим контекстом пословања, до љубавних, али и епских. Под песмама уз рад подразумевају се често и песме после њега, уз одмор и забаву посленика. Будући да се типичне мобарске песме односе на

армунике, двоњке и тамбуре“ и да су момци и девојке играли и певали у колу; уп. Ракошевић 2012: 23.

⁸³ Песме су наведене према првом стиху, како је уобичајено у етномузиколошкој пракси. Стихове песама у целини вид. у: Стојадиновић 1985: 73–75, 89–94, 110, 125–126, 164, 240.

групу извођача (мобарског посла, односно песме), а епика на првом месту подразумева солистичко интерпретирање поетско-музичког садржаја, наведени списак песама уз рад преноси и специфични одраз сталне корелације заједнице и појединца у области народног музичког стваралаштва. Наводом двеју песама, *Друмом језде Босне кириције* и *Друмом језде сремске кириције*, потврђено је присуство варијативности као стваралачког принципа у поетској димензији народне музичке традиције. Из истих топонима може се претпоставити миграција, географска распрострањеност песме, односно последично постојање заједничког мелодијског типа двеју песама различитог поетског садржаја у оквиру музичког наслеђа становништва српског порекла у различитим крајевима.

Мемоарске белешке садрже и друга сведочанства о окупљањима на селима и прелима, популарним облицима друштвеног живота који су у сеоској сфери такође били повезани с радним активностима. Тако Јован Суботић описује зимске вечери у свом родном селу (Добринцима), с посебним освртом на музички аспект женских окупљања око преслице, где би преље уз посао „слатко разговарале“ и размењивале народне приповетке и песме. Милица Стојадиновић у дневнику наводи и текст популарне фрушкогорске прелске песме *Преле су њреље с вечера*, као и приповетку на прелу (српска верзија *Пељеује*), која се нашла и међу записима Вука Стефановића Караџића.⁸⁴

Песме везане за обичаје годишњег и животног циклуса

Мемоаристи пишу и о извођењима народних песама везаних за обичаје годишњег, односно животног циклуса обредно-обичајних радњи.⁸⁵ С обзиром на велики утицај црквених власти на организацију друштвеног живота на територији Војводине почев од друге половине 18. века, и на овом пољу је посебно изражена християнизација обредно-обичајне праксе. Уочљива је нераскидива веза обредно-музичких токова и календарског следа хришћанских празника. У аутобиографским освртима на идилу дечачког живота у Добринцима, тридесетих година, Јован Суботић преноси сликовите описе сеоског обичаја „вијања Божића“, али нажалост без осврта на музичке садржаје.⁸⁶ У

⁸⁴ Претпоставка је да је Вук Ст. Караџић управо од Милице Ст. Српкиње добио записове приповетке; уп. Гикић, Поговор, у: Стојадиновић 1985: 342.

⁸⁵ У ратарско-сточарским заједницама, годишњи циклус је уобличен у зависности од смене годишњих доба: његов почетак је везан за означавање краја зиме, односно буђење природе, а завршетак за означавање краја ратарске године. У оквиру животног циклуса, обухваћени су значајни догађаји у животу појединца – рођење, свадба, смрт; нав. према: Ракошевић 2012: 19, 31.

⁸⁶ У селима Војводине, у прошлости, а понегде и данас, на Божић, ређе другог или трећег дана, одржавао се обичај јахања коња. Јахачи јуре кроз село, „вијају“, „прате“, или „терају Божић“. У сремским селима био је обичај да на први дан Божића коње јашу момци, а другог и

Пућничким њисмима и зајисима Милан Ђ. Милићевић наводи пример једне божићне песме која се у осмој деценији 19. века певала у околини Старе Планине: *Сви се свеци сабирали/ Свeјџом Боже на вечеру./ Свeјџој Боже дома нема/ Там ја кажу на њланину./ А мајка му дом' добила/ Мушко деџе Исус Христџос* (МИЛИЋЕВИЋ 2014: 32).

За период ускршњег поста, према сећању Милице Стојадиновић, биле су везане посебне игре и песме – уз кратка објашњења кореолошких обележја и напомене о динамици учешћа момачког и девојачког кола у извођењу, ауторка наводи песме: *Сужањ, јаган Бојоје, Ој, Сџамена, Сџамена, Јеже леже у орање, Кујале кујо! шџа кујем?* (МИЛИЋЕВИЋ 2014: 155–158).

Са нескривеним одушевљењем, Јован Суботић у аутобиографским белешкама призива и сећања на „ђурђевска“ јутра, укључујући музичку димензију ових пролећних пејзажа. Памти како би га, у освит дана, мајка нежно будила, а из даљине би се чули „мили гласи из младих грла“ широко распрострањене песме *Пораниле девојке, Јело, ле! Јело, добра девојко!* У романтичарском маниру, Суботић потцртава и интензитет музичког доживљаја, радо се присећајући и ивањданских песама: „Не да ти се чинило, него си доиста чуо, како то саме праве виле певају! Или кад пред вече беру ивањско цвеће по пољу, па певају: *Ивањско цвеће,/ ивањско цвеће, њејровско!*“ (СУБОТИЋ 1910: 63).

О истом корпусу народних музичких творевина пише и Милица Стојадиновић Српкиња, чија су сећања послужила и као основно сведочанство о прослављању Ивањдана међу Србима на подручју Војводине у 19. веку (вид.: БОСИЋ 1996: 352). Ауторка описује како су се девојке скупљале и спремале за одлазак у ивањско цвеће, „чим сунце своје сјајне зраке к ноћи сагне (...) Оне понесу лепих марама од којих у пољу, кад венце од жута ивањска цвећа савију, поплетене белим петровским, барјаке начине, који се у њиовом чопору вијоре кад оне управе ход кући, и певају: *Иванско цвеће, њејровско,/ зеленим њољем цвећало./ Иван је цвећа набрао/ Мајци у крило меџао,/ А мајка с крила на земљу.* Тако певајући, китњасте венце на рукама и барјацима носећи, дође сваки чопор у свој сокак, ту, раскваре барјаке, и свака дева са својим венцима својој кући оде“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 83–84).

У сегментима студије о народном животу међу Србима у 19. веку, Тихомир Ђорђевић подсећа и на сведочење Милана Ђ. Милићевића о крстоношким песмама:

трећег дана су се старији санкали на саоницама или колима. Јахачи су свраћали у куће рођака, или у куће које су имале девојке за удају, где би их обично частили пићем. Уз пут и приликом уласка у куће, јахачи су певали пригодне песме, најчешће празнични тропар *Рождество Твоје* и народну духовну песму *Вићлејеме, славни ѓраде*; нав. према: БОСИЋ 1996: 153–160; РАКОЧЕВИЋ 2002: 24; КОСТИЋ 2009: 35–36.

У тај дан скупе се момци око цркве, узму себи на прси иконе па два и два за барјактаром, а за њима свештеник са јеванђељем, иду од записа до записа, сви господајући углас: „крстоноше Бога моле, Госпoде помилуј!“ Па не само то, већ се из уста народних могу чути приликом ношења крста и читаве црквене песме, као нпр. ускршњи тропар (Ђорђевић 1931: 4, 54).

Ово сведочење посебно осветљава специфичности веза и двосмерност утицаја између народног обредног певања и црквеног појања (уп. ПЕТРОВИЋ 1982–1983: 463–482; РАКОЧЕВИЋ 2002: 67–91). Када је реч о поетско-музичком аспекту поменутог узајамног деловања, као један од видова споја народног и црквеног музичког наслеђа посебно се истиче замена паганских обредних песама црквеним тропаром (уп. РАКОЧЕВИЋ 2002: 72).

61

233. М. М. = 112

Кр - сто - но - ша Бо - га мо - ли: Го - спо - ди

по - ми - луј ни, Го - спо - ди по - ми - луј.

Крстоноша Бога моли:
Госпoди помилуј ни,
Госпoди помилуј.

Крстоношка.

Крстоношка њесма

(Владимир Ђорђевић, *Српске народне мелодије*, Београд 1931, бр. 233)

Осим поменутих обичаја и песама из годишњег циклуса, Милица Стојадиновић у дневнику издваја и песме које су извођене у оквиру животног циклуса обредно-обичајних радњи. Напоменуто је да су се у периоду пред бербу, до поклада, певале сватовске песме. Будући да у време поста није било дозвољено инструментално музицирање, пред Божић су на славским окупљањима и на уговарањима брака, прошевинама, односно „јабукама“⁸⁷ биле актуелне

⁸⁷ У српској народној култури јабука као симбол заузима значајно место. Између осталог, ношење јабуке која је увезана црвеним вуненим концем било је знак девојачке зрелости и спремности за брак. Размена јабуке између младића и девојке представљала је и израз узајамне симпатије и љубави. Ако би на прошевини девојка прихватила јабуку, то би значило да је пристала на брак, па јабука тиме постаје и симбол њеног новог статуса и успостављања нових односа између породица младенаца. О значају који је јабука у прошлости имала у свадбеним обредима сведочи и назив „јабука“ за прошевину. Вид.: СОФРИЋ 1912/1990: 108–115; ЧАЈКАНОВИЋ

асталске песме⁸⁸ и одабране песме уз које се играло коло: *Лейа Нега воду нела, Посејала баба њикве, Пасло момче врана коња*.⁸⁹ Рекло би се да ова сведочења, као и она о музичко-играчким карактеристикама песама заступљених у периоду ускршњег поста, пружају и својеврсну допуну етнографским сазнањима о традиционалној играчкој пракси Срба на подручју Војводине (РАКОЋЕВИЋ 2012: 31).

Српкиња даје и упечатљив општи коментар о динамизму традиционалне музике као сегмента културе, истичући да „са развијањем пролећа и са ницањем цвећа ничу и нове песме из поетичног духа српскога народа, којих се глас преко наших пољана ори, и нестане их, као год и цвеће што ниче и нестане га, а са новим цвећем, ето и нови’ песама!“ (РАКОЋЕВИЋ 2012: 118).

Конечно, посебно је занимљива и Српкињина белешка о рецепцији сеоских народних песама међу становницима већих, угледнијих српских вароши на подручју Хабзбуршке монархије. Ауторка прича како је једном приликом њена најамница, током рада у башти, певала одређену песму, али је интерпретацију прекинула када се у близини појавио Миличин отац, те ју је Милица другом приликом замолила да песму доврши. Девојка је тада зачуђено прокоментарисала Српкињино интересовање за „паорске“ песме, истичући да је у Карловцима доживела да „госпоје и фрајле и не слушају на наше песме“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 199). Сличну поруку Милица Стојадиновић преноси и у једном од писама Вуку Караџићу. Ауторка констатује да су српске народне песме „Српкињи фрајли биле (...) просте, та је требала *Норму, Фра Дјавола* и друго што је туђе (и сад ми је смешно кад се сетим кад сам ја из Варадина из школа кући дошла, па мом Ави и мами свирам у гитар из свију опера најтеже варијације, ал’ не знам ништа српски, а мени Ава једанпут рече: ‘Та ти, дијете, не знаш ништа свирати, жали Бог моји’ новаца’), а у простом народу држале су се само још сватовске и мобарске песме, јер и сеоска девојка почела је већ певати ‘ах, љубави паклена’, нарочито оне које су ближе варошицама, и оне од оне стране планине“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 283). Као засебно сведочанство о односу

1985: 107–115; Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: 219–220; Босић 2001; *Словенска митологија* 2001; нав. према: Ивановић Баришић, 12. 05. 2016.

⁸⁸ Такозване „асталске песме“ представљају посебну групу песама у српској народној култури, посебно на подручју Бачке. Као изданак епске културе, карактерише их певање „приповедног“ типа, које се везује за песме баладног садржаја или оне обојене хумором. Некада су биле неговане у оквиру гусларске праксе, а певане су и уз свирање на гајдама. Називају се и песмама „од краљева“, односно свечарским славским песмама. У функционалном смислу, аналогне су епским песмама уз гусле које живе у пракси српског традиционалног музицирања на подручју јужно од Саве и Дунава. Вид.: Лајић Михајловић 2000: 60; Ђурковић 2012: 3; Рогановић 2012: 30.

⁸⁹ Стојадиновић 1985: 76, 159–160. О кореолошким одликама народне музичке праксе вид.: РАКОЋЕВИЋ 2011; 2012.

између сеоске и градске културне и музичке традиције, овај одломак аутор-
киних бележака осветљава и карактеристичне токове културне транзиције и
модернизације.



Родна кућа Јована Суботића у Добринцима
(РОМС ХСI-32)

Сабори и вашари – друштвене и музичке димензије

У етнолошким истраживањима, управо је кроз институције сабора и вашара, као најраспрострањенијих друштвених позорја у Србији 19. века, сагледан друштвени динамизам који приватност свакодневице уводи у поље јавних сфера. Уочено је да су у градовима, варошицама и селима у просеку два пута годишње организована народна окупљања, под чијим су се окриљем црквене, општинске власти и истакнути појединци договарали о општим народним потребама, доносили политичке одлуке и сл. И пре институционализације, сабори су били места креирања јавних друштвених и културних политика, економски самити и својеврсни центри забаве, а почетком века, новоформиране

институције власти српске државе саборима су дале легитимитет празника, тржишта и забаве. Према етнолошким истраживањима, на овом пољу јавних ритуала била је нормирана и етикеција, знале су се улоге, статуси и понашања актера. Нарочито је истакнуто друштвено позиционирање на саборима: сељак је постајао продавац или купац, девојка је добијала статус удаваче, момак се приказивао као најбољи играч, а богати домаћини су достигали врхунац моћи у друштвеној хијерархији. На саборе се често и долазило у пратњи инструменталисте, обично гајдаша, док је певање и играње у колу доминирало друштвеном сценом (Лукић Крстановић 2006: 789–798).

Мемоарски извори потврђују да је музика у оквирима поменутих друштвених окупљања имала централно место. Документарни записи из пера Милице Стојадиновић, Косте Христића и Пере Тодоровића доносе упечатљива сведочанства о статусу и улогама народног музичара-свирача, као и о другим социјалним аспектима ових догађаја. Народни сабори су у књижевним изворима представљени као пригодне прилике за сусрете, упознавање и зближавање младих, као и за преношење различитих (интимних/љубавних, као и етичких, духовних, политичких) порука кроз музичку активност, песму и игру. И у овом контексту долазе до изражаја различите функције народне уметности и музичке праксе, у зависности од општих одлика друштвеног живота села и града, као и особено преплитање и прожимање световног са црквеним аспектима свакодневног живота.

Село – место очувања традиције

Уз наглашену потребу да искаже дубоку личну преданост српској народној традицији и обичајима, Милица Стојадиновић у дневничке записе уноси и појединости о сеоским црквеним празницима и саборима. У више махова, она бележи успомене на обележавање славе сеоске цркве у Врднику (на дан прослављања преноса моштију Светог Николе), поводом које ју је тамошњи свештеник позивао у госте, а споменута су и свечана народна сабрања на Духове у манастиру Јаску. Остаје помало нејасно какво је било то „необично али познато певање“, које је Српкиња чула из долине, када је „све ближе и ближе долазило“, али је прецизније наведено да је у многим славским приликама у селу било уобичајено играње *Српској кола* (курзив М. С. С.) (Стојадиновић 1985: 41, 43).

Живописним приказом музичке, играчке атмосфере, ауторка бележи и спомен на народно весеље после службе на Ивањдан.

Кад се колач пресече, и звона, у здравље, зазвоне, онде поврви младеж, и сво село тамо. Свирац у гомили весели' момака засвира, коло се хвата, и зачас

је велико, и лепо, као венац од разнога цвећа. Кад смо ми с нашим гостима цркви отишли, играло је коло већ увелико; већ је са чела гдеког играча зној цурио, а под сеницом брујало је од „Млогаја љета!“ (Стојадиновић 1985: 85).

Не само општи контекст – организовање народног сабора поводом прославе црквеног празника – него и засебан осврт на слојеве музичког репертоара, међу којима посебно место заузима црквена похвална песма, „многољетствије“, упућује поново на особити спој световне и црквене музичке традиције.

Слични записи односе се и на сеоско славско окупљање у Буковцу, на спасовданском сабору:

На појутарје са свитањем рујне зоре сва младеж иде у шуму на тако звану „Вилину водицу“. Ту свирају многобројне гајде, фруле, и тамбуре ударају, и игра се и пева, да сва гора одзивом узбруји. То горско весеље траје летњи дан до подне, онда иду кући, а после подне облаче се тко лепше може, иде цркви, где играју до заласка сунца (Стојадиновић 1985: 87).

Према записима исте ауторке, дан Св. Илије у Врднику такође је 1854. године, уобичајено, био обележен играњем кола и гајдашком свирком на сокаку.

Српкиња и у овом контексту говори о деликатним релацијама религиозне освешћености, побожних и националних осећања. У освртима на спомен празника Рођења Св. Јована, реторички се питајући „Има л’ шта трогателније нег кад Србина своме Творцу у славу запоји?“, она поносно истиче да је током литије око цркве осећала да „ни за сав брилијант Бразилије не би престала Српкињом бити!“ (Стојадиновић 1985: 85). На другом месту, коментарише низак ниво односа српске учене и отменије класе према животу цркве, уз напомену да је на забавама током прве недеље Великог поста виђала „тај наш отмени свет гомилама ићи на бал, на сањкање, ал’ у цркви тако мало“ (Стојадиновић 1985: 141).

Истичући став да се целокупни животни пут одвија према Божијем промислу и допуштењу, Српкиња говори и о димензијама свог личног односа према вери. Још једном је наглашен интензитет блиске повезаности њене потребе за Богом и потребе за уметничким, песничким и музичким стваралаштвом и изразом:

Људи ми нису кадри ништа дати, ништа одузети: Осуди л’ ми Бог несрећу, хајд’ нека је уклоне људи; нарече л’ Бог мени срећу, нек је пробају уништити људи, и тако верујући, ја се само са својом савешћу рачунам, па кад ми највећма затужи гонење људи, а ја онда узем мој гитар, па се затворим у моју собу, одсвирам и отпевам: *Нек су Теби, Творче, само/ Дела моја љовољна,/То ће бићи*

*дика моја/ Кад њресѣанем Твоме сѣрашном суду,/ То ће биѣи благо моје/ Шѣо
ћу у ѣроб ѡнеѣи* (Стојадиновић 1985: 182).

Из овог одломка, као својеврсна најавна тема која захтева посебно тумачење, исијава и утисак о специфичном прожимању/амалгамисању култура и традиција (града и Цркве, Запада и Истока).

Град – место сусрећа култура

О градском јавном животу у етнолошкој литератури писано је пре свега из перспективе сагледавања могућности већег избора. Градови Србије 19. века представљени су као носиоци политичког, друштвеног и културног живота, с посебним одразом у животу јавне друштвене сцене, коју је одликовао елитни, популистички и популарни карактер, с елементима спектакла (Лукић Крстановић 2006: 783–785).

У разматраним мемоарским изворима који реферирају на друштвени живот Кнежевине, односно Краљевине Србије, као и у периодици и различитим хроникама друштвеног живота у Београду у 19. веку, забележена су сведочанства о великим годишњим саборима поводом прославе дана Св. Марка, храмовне славе старе палилулске цркве. Према појединим изворима, Београђани су с нестрпљењем очекивали овај, највећи вашар у години, који је у црквеној порти окупао масу трговаца, колачара, комендијаша, пеливана и шатри, док „бука зурлаша, гочобија, гајдаша и других музичара, испресецају узвизима комедијаша и продаваца, није престајала до дубоко у ноћ“ (Ђорђевић 2011: 281).

Иако нису прецизно датирани, исцрпни мемоарски записи Косте Христића доносе посебна осветљења о атмосфери у граду и главним припремама, као и о свечаном дану једне од оваквих прослава. Уочи празника одслужено је бденије, којим је чинодејствовао митрополит, а служби су присуствовали сви највиши државни чиновници.⁹⁰ Подробно је испричано како су за прославу брижљиво спремани колачи, намештани столови и буради са пићем, а у зору је свечаност обележена и громким звуком прангија. Христић и о овој прилици говори веома живописно, уз нарочити осврт на музички део програма, преносећи читаоцу утиске о свечарском амбијенту у којем су уживали представници различитих друштвених слојева:

.....
⁹⁰ Без ближих података о датуму, нејасно је који је митрополит служио на поменутом празничном бденију. Могуће је да Христић и овим одељком реферира на активности Теодосија Мраовића (митрополита Србије у периоду 1883–1889), кога у посебним мемоарским одломцима помиње и као врсног појца. Такође, могуће је да писац мисли на митрополита Михаила, који је ову службу вршио у периоду 1859–1881. и 1889–1898. године.

А отуд од цркве грувају прангије, пиште зурле, циче ћеманета и треште таламбаси. За столовима још седе званице и господа, с митрополитом у зачељу, испијају у славу Светога храма и за здравље добрих домаћина и милих гостију. Раздрагани Палилулци подскакују од радости, одбијају од столова просјаке и циганију и журе један другог на дворбу високој госпоштини.

Мало ниже, на ледини, таласа се широко коло. Свирач у средини, раздрљен и знојав дува у фрулу или ћурличе у двојнице. Сељаци у чистој преобуци, уситнили поводећи се лево и десно, сељанчице занурене, повијају се уз њих, раширених руку, заденутих за њихове тканице. Весело блистају девојачке очи од задовољства и уживања, а низови крупних орлаша и ситник бешлука дижу се, спуштају и ритмички звецкају на једрим прсима што брекћу здрављем и младошћу. Цела ова леса полеће напред и сужава коло или узмиче назад ширећи га. А кроз ову лесу улећу у коло или излећу из њега несташна деца, као галебови кроз запенушане таласе.

На другој страни, пред дашчаром, гајдаш надувао свој мех, одујмио од свирале и накривио главу, а Банаћанин преплиће ногама, накривио шешир, вришти и цупка у месту, а подигао обе руке увис с уташеном лулом у једној, а пуном чашом у другој руци. Унаоколо поседао народ по трави, задовољно посматра све ово шаренило и ужива у овој великој тишми и вреви... (Христић 1989: 177–178).

Христићев запис јасно предочава да београдску средину у овом тренутку одликује сасвим другачија културна атмосфера у односу на традиционалну војвођанску, коју описује Милица Стојадиновић. На првом месту, упечатљиви сусрет оријенталних инструмената и ансамбала означио је изразити контраст православној црквеној, ритуалној свечаности која је била и основни повод народног окупљања на сабору. Овим је потврђена чињеница да су црквенопразничне обредне радње биле битан, али не и основни чин градског јавног окупљања у овом периоду, који се све више концентрише на тржиште и забаву (Лукић Крстановић 2006: 793).

Специфични амалгам културних и музичких традиција представљен је сликом заједничког музицирања оријенталних свирача и централносрбијанске игре уз фрулу и двојнице, вођене упоредо с традиционалним војвођанским колом уз пратњу гајдаша. Мешовито коло, с учешћем девојака, индикује и промену родних односа у оквиру играчке, кореолошке традиције.

Христић напомиње да су за марковданску прославу били заинтересовани и припадници Двора, посебно кнез Милан Обреновић који је радо долазио и посматрао народно весеље испред палилулске цркве. Карактеристично су коментарисани и поједини друштвени аспекти музичке и играчке праксе:

Једне године беше нарочито много света о Маркову дне. Народ беше прекрили поље чак до дворске оgrade. Да би увеличавале весеље и угодили Кнезу, прве госпође београдске поведоше коло испред самога хладњака. До њих се

ухватиле и друге госпође и трговачке жене по рангу и старешинству, а даље остали народ. Међу играчима био је и један Мачванин и сав се кида, звецка му окачена сабља о ланчићу и звоне олабављени жвркови на мамузама. И што онако коловође увијају колом тише и грациозније то се овамо доле таласа све живље и бујније. Али шта је Мачванину, игра без поскочица, а опет како би се смео усудити да отвори уста пред Књазом и толиком госпоштином! То као да опази неко из свите, па приђе Књазу, који се насмеши и климну главом. И један од ађутаната оде ономе Мачванину и нешто му шану на уво. Овоме се лице чисто озари. Саже главу као да би хтео да ухвати ритам, па је онда заврати и обе-шењачки погледајући у оне госпође уврх кола, узео одсецати гласно, мачвански. *Синоћ нама абер дође/ Да – љубимо коловође./ А јујирос нам друји сџиже/ Да – љубимо ове ближе.* Коловође се застиделе, у земљу да пропадну, а Мачванин се смешка, па само везе и ређа (Христић 1989: 179).

Наведена епизода парадигматичан је пример који на основу приказане музичко-играчке праксе реалистично одражава друштвени и културни трену-так. Музичко-играчка пракса директно је повезана с проблематиком друштвених структура и социјалних односа. Интересовање кнеза Милана и осталих припадника Двора за саборска окупљања указује на позицију елите која се у друштвеним односима позиционира као истакнута, издвојена, али не и сасвим дистанцирана од „обичног“ народа. Управо адекватним позиционирањем у заједничкој игри у колу, уз кнеза, и супруге угледних београдских трговаца потврђују свој друштвени статус. Опаска да Мачванин такође учествује у извођењу кореографије коју отпочињу београдске госпође упућује и на специфични пресек културних поља, одражен кроз заједнички, обострано познати музичко-играчки садржај.

О палилулским окупљањима говори и Димитрије Ц. Ђорђевић, истичући да су сабори приликом прославе Марковдана окупљали у црквеној порти не само Београђане већ и многе пречане. Иако прецизно не наводи извор на основу којег преноси податке о плесном репертоару, напомиње да би у овим приликама пречани и пречанке играли

са много позирања и одмерености *Кејушу* или *Нега њивну*, уз циганску музику. Међу њима би и по који Шваба и Швабица неспретно тапкали, а лево, а десно, наравно увек погрешно. До њих би се Палилулци ухватили у друго коло, „под појас“, па тресли поред својих девојака *Коконештје* или *Тројанку*, сви одевени пола варошки, а пола сељачки. Мало даље су Старосрбијанци, у својим живописним костимима, без жена, играли *Врањанку* уз зурле и гочеве. А око гајдаша се вило коло у коме су играли сви, без разлике, док су талири и сеферини звецкали на девојачким грудима (ЂОРЂЕВИЋ 2011: 284).

У одломцима свог дневника, Пера Тодоровић описује и славску атмосферу у граду на дан Светог Арханђела Михаила (1893), празник који су прослављале

многе београдске породице. Сажетим, али сликовитим освртом на одзвуче празничног расположења у српској престоници, Тодоровић укратко представља састав активних инструменталних ансамбала. У збиру с већ наведеним одломцима из мемоара других аутора, и Тодоровићеви записи сведоче о оријенталним музичким утицајима које су у градску средину доносили ромски музичари пореклом из Турске, Румуније и Мађарске, кроз типично циганске инструменте (ЂОРЂЕВИЋ 1933: 39–51).

Још од раног јутра чује се тресак музике на све стране. Циче циганска ђеманета; потмуло јече цигански тапани (бубњеви); негде у близини рокће војничка банда – мора бити слави какав официр. Улицама укрштају људи, жене, деца у свечаном оделу (...) Код Никетића затекосмо читаву игранку. Он има сина матуранта и кћер у последњем разреду Више женске школе. Искупили своје другаре и другарице, један им друг свира, а они се, њих десетак, ухватило и игра. На махове прекидају игру и певају. Песма је нескладна, рапава; немају гласова, не знају да се сложе у певању, али ту је младост, бујност и песма иде из срца, па је ипак мила. О, лепа младости (ТОДОРОВИЋ 1990: 208–209).

Уз посредно сведочанство о музицирању београдске омладине и ученица Више женске школе, овај одломак доноси и потврду о пишчевим личним музичким афинитетима и о сензибилности која интуитивно препознаје основу људске потребе за музицирањем.

Народни свирачи као национални хероји

Гуслар – „безимени српски Омир“

Могло би се рећи да су народни свирачи у мемоарским сећањима српских аутора уздигнути на пијадестал правих „народних хероја“, централних личности које су музичком активношћу исказивале највише идеале свог времена. Притом долази до изражаја још један од битних топоса уметности у служби нације (уп. МАКУЉЕВИЋ 2006а: 91). Историјска истраживања национализма у 19. веку показују да су основне идеје ове идеологије претендовале да утичу на све чланове идеално замишљене, националне заједнице. У том контексту, свака активност, од пољопривредне до војне и научне, тумачена је као рад на добробити нације, што је условило и конституисање и препознавање хероја нације у свим друштвеним слојевима (уп. МАКУЉЕВИЋ 2006а: 93). Међу посебно истакнутим личностима које су допринеле успону културног и образовног живота међу Србима у овом периоду, у поменутиим оквирима издвајају се и фигуре народних музичара. У анализираним мемоарским изворима најчешће

анонимно представљени, народни музичари су портретисани као представници различитих структура друштвене заједнице и идеални карактери према владајућој идеологији. Као што наводи Владимир Јовановић у својим *Успоменама*, „знање о народној прошлости црпило се из традиција и народних песама, које су гуслари на саборима око цркава и манастира од једног нараштаја другоме предавали“ (ЈОВАНОВИЋ 1988: 23). Резултати антрополошких истраживања показују да су и страни хроничари нарочито гусларску и гајдашку праксу доживљавали као аутентичан културни производ поднебља насељених Србима, односно као инструмент или надсимбол у доказивању националне специфичности (ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ 2006: 798).

Анализирани мемоарски извори потврђују да је посебно лик гуслара постао општеприхваћена национална симболична фигура у српској патриотској култури 19. века. Идеја о гуслару као националном певачу потекла је из круга Вука Караџића, а у уобличавању лика гуслара као националног барда учествовао је и велики број ликовних уметника, књижевника и других јавних националних радника у току друге половине 19. и почетком 20. века.⁹¹ Гусле управо у овом периоду постају истакнути патриотски симбол, повезан чак и са сакралном симболографијом, симбол националног херојства и историјског континуитета, епском народном поезијом пренетог у колективно сећање (ТИМОТИЈЕВИЋ 2004: 255). Као симбол националне поезије, појављују се на насловним странама часописа, на портретима познатих гуслара и српских песника, на заставама, значкама и печатима певачких друштава, попут амблема бечког српског певачког друштва „Зора“ (1863). Поједина црквено-певачка друштва такође узимају и назив „гусле“, а овај симбол патриотске религије осликаван је неретко и на оградама хорских галерија у парохијским црквама.⁹²

Кључна улога гусларске праксе у очувању српског културног наслеђа развијена је најшире у поетском дискурсу Лазе Костића, који истиче идеју о гуслару као српском хомерско-осијанском народном певачу. Гуслар је представљен као чувар, али и као творац историјско-митских прича о српским националним херојима.

.....
⁹¹ Лик гуслара се појављује у опусу националних уметника, од Катарине Ивановић, Павла Симића, Анастаса Јовановића, Новака Радонића, Арсенија Петровића, Стеве Тодоровића, Ђорђа Јовановића, Ђорђа Миловановића, Анастаса Боцарића, Ђорђа Крстића, Миливоја Мауковића, Владислава Тителбаха, Уроша Предића, Паје Јовановића, као и у делима мање познатих или непознатих уметника крајем 19. и почетком 20. века; уп.: ТИМОТИЈЕВИЋ 2004: 254. О формирању „канонске“ представе гусала и певача – „националног барда“, у делима српске књижевности овог периода вид.: ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ 2017.

⁹² Тимотијевић истиче нарочиту популарност идеализованих представа Вука Караџића и Бранка Радичевића са гуслама, које су на прелазу векова готово попримиле и статус патриотске иконе. ТИМОТИЈЕВИЋ 2004: 257.



Анастас Јовановић, Срби око њевача (1848)
(Народни музеј, Београд)



Урош Предић, Деца око гуслара (1882)
(Народни музеј, Београд)

Као што су се славни јелински борци одушевљавали на оглед надом да ће их, ако надвладају, Фидија изрезати у камену или салити у тучу, или да ће их Пиндар опевати у својим епиникијама, те ће их тако сачувати свима потоњим вековима као угледне мушке врлине, тако су и српски јунаци, српски борци за слободу, ишли навек вољно и радосно на сусрет свакој невољи јуначкој, знајући да не могу сасвим погинути, да ће им душа, да ће им име, да ће им борба довека живети у песми, којом ће их гуслар, којом ће их безимени српски Омир опевати.

Та вечита веза, та обилата узајамност између Ахила и Омира, између олимпијских победилаца и Фидије или Пиндара, између Милоша и гуслара, између живота и песме, то је оно што чини да је песма једна од најотменијих,

најузвишенијих, најтрајнијих чинилаца вредности и врлине народа. Ахил одушевљава Омира, а Омир ствара нове Ахиле, Милтијаде, Темистокле, Епаминонде, Перикле и Александре; Милош је занео најузоритије гусларе, а најлепши заноси гуслара стварају нове Милоше... (Костић 1990: 8).

Слојевита Костићева тумачења односа епике и музичке праксе у српској фолклорној култури изведена су у низу метафоричних коментара и поређења који захтевају и посебна, будућа аналитичка тумачења, у циљу осветљавања особитих карактеристика пишчеве приповедачко-песничке поетике. Уочљиви су обриси Костићеве дијалектичке поетске филозофије која укида границу између овоземаљског и метафизичког у разлагању и тумачењу стваралачког процеса, и која примарну важност у разумевању песничког чина и израза придаје самом (у овом случају народном) ствараоцу као истинском и аутономном творцу једне потпуно нове естетске стварности (уп. ПАЛАВЕСТРА 1991: 8). Уз препознатљиво позивање на античке узоре, које одликује све Костићеве критичке текстове, коментар о гусларском песничко-музичком стваралаштву такође је интониран поступком слободног, широког испитивања и вишестраног осветљавања карактеристика народног уметничког дела.⁹³ Овоме треба додати и виђење према којем је основа високоразвијене Костићеве националне свести у српској народној епизи, а први, теоријски модус овог карактеристичног епског импулса у Костићевом опусу се огледа управо у аспектима пишчевог есејистичког, критичког и прозног рада – пасивне, контемплативне природе, сведен на екскламативно компаративно разматрање односа српске народне поезије и лире светске књижевности, у циљу изградње једне оригиналне, антитетичне естетичке доктрине.⁹⁴

Перцепција традиционалног певања уз гусле нераскидиво је везана за романтичарско трагање за „коренима“, нарочито препознатљиво у односу писаца-мемоариста према вишевековном периоду туркократије и косовском духовном наслеђу. У складу с тоном целог дневника, гусларска пракса у записима Милице Стојадиновић Српкиње представљена је такође као национални симбол посебног значаја. У спомен на прославу Видовдана (1854), ауторка

.....
⁹³ О Костићевој потреби за античким узорима сведочи и имагинарно писмо Бранку Радичевићу, у којем Костић упућује песника на студије „римских особито јелинских класика“ (ЛК; Гете, 4, стр. 29) и даје упуте за досезање „до више уметничке спознаје“. Лаза Костић, „Гете и његова народна свијест“, *Зетна*, 1885, 7, 50; нав. према: ПАЛАВЕСТРА 1991: 13. О односу Лазе Костића према антици вид. и: ФЛАШАР 1968; СЛАПЉАК 1985.

⁹⁴ Активан, квалитативно нов модус конкретизације епског импулса уочен је у оквиру Костићевог драмског и поетског стваралаштва. Као омиљени Костићев поетски поступак издвојено је упечатљиво онеобичавање устаљених реквизита српске епске традиције и њихово прекодирање у квалитативно нов степен поетске информације, у другостепени семантички моделативни систем у оквиру Костићевог поетског кода. СУВАЦИЋ 1993: 203–214.

описује пријем гусларског музицирања у народу, наглашавајући изражени понос на лицу слушалаца свих генерација, заинтересовано окупљених око слепог гуслара који је певао народне песме о српском јунаштву, а посебно оне „како је кнезу Лазару анђео на сан дошао и питао хоће ли царство небеско или хоће царство земаљско” или „како су полетиле шарке тице, перјем шарене, од онога бојног поља Косова, и попадале на бијелу кулу кнеза Лазара“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 71–72).

Још једно драгоцено сведочење о пријему традиционалног музицирања уз гусле проналазимо у сећањима Милана Савића на ђачке дане из сегединске гимназије, шездесетих година. Савић пише о првим књижевним покушајима своје генерације, истичући да су песме које су ученици писали одражавале и дух читаве њихове дружине. Он посебно памти једну беседу одржану у сегединској српској школи, на којој је ученик Пера Перић уз гусле певао *Сенковића Иву и ају од Рибника* и „тако је дирнуо присутне госте и гошће, да су сви јецали и плакали“. Савић истиче певачко умеће свог друга, наглашавајући да је доцније, као свештеник, Перић „певао исту народну песму и на једној новоградској беседи с истим учинком на публику“ (САВИЋ 1902: 58).

Занимљив је и осврт на музички доживљај Владана Ђорђевића који проналазимо у пишчевим белешкама с пута према манастиру Студеници 1864. године. Ђорђевић пише како је његов сапутник, када су се током пута обрели у околини средњовековног утврђења Маглич, изненадно променио расположење, почевши „из тиха да јечи, док се мало по мало то јецкање не сли у неку тужну, тиху мелодију, којом поче певати неку песму, или боље да кажем прве две речи од неке песме, које је непрестано понављао, по чему се могло погодити да су му мисли Бог зна како далеко, и да те болне тонове само срце плаче. Мени се учини да слушам гусле, тако та песма беше налик на оне звуке, које је само горко ропство из човечијег срца изазвати могло“ (ЂОРЂЕВИЋ 1865: 30–31).

О сетном карактеру гусларске музике пише и Милица Стојадиновић, присећајући се како је своју куму Јелену подстицала да јој пева, с нагласком да прижељкује „жалостиву“ песму – тада би певачица вољно извукла из торбе гусле и гудало и запевала песму *Везак везе јосиођа баница* (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 64). Исти одломак представља и значајно сведочанство-допринос расправама о пракси женског музицирања на овом инструменту у 19. веку (уп. НЕЊИЋ 2011; ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ 2013; ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2014).

Записи Милице Стојадиновић о гусларском музицирању одсликавају и ауторкино виђење односа према животу Цркве и потребе за живљењем у складу са јеванђељским порукама. Описујући узаврелу атмосферу у Врднику током летњих месеци, када су у село долазиле „вашарције и слепци“, она посебно представља путујуће музичаре, слепе гусларе који би обилазили редом

сеоска домаћинства, на путу ка манастиру Јазак, „певањем и у гусле свирањем свој малени дарак заслужујући“. Не чини се да је случајно Српкиња прецизно навела и стихове певаних песама: *Крајцара је мален дарак./ Ал’ велика загу- жбина. Христїјанине, не йролази/ Моја дарка не йронеси; Јер кад дођеш йред йресїоље/ Ти судије небесноја/ Он ће йшебе зайийїаїи:/ Кажи, душо, шїа с’ чи- нила/ На ономе крайком свеїу?/ Јеси л’ їладної наранила,/ Јес’ наїоїа оденула,/ И слейоме уделила?* (Стојадиновић 1985: 63)

Можда је овај јеванђељски позив на милосрђе служио и самој ауторки као својеврсни лични духовни „подсетник“. Њен коментар да је село било пу- но сличних песама и „гласова“ молбе, који су уз звукове гусала и слепачких песама опомињале да „само треба имати милосрдно чувство, и – подашну руку“, кореспондира с виђењем Тихомира Ђорђевића о фолклору као пригод- ном медијуму за неговање привржености завичају, отаџбини, Богу и милосрђу (Ђорђевић 1931: 28; Стојадиновић 1985: 63). Такође, дневнички записи овог типа потврђују Српкињин морално побожни одгој и васпитање, о којем сведо- че и записи ауторкиног савременика, песника и критичара Ђорђа Рајковића: „Да се у њезином чистом срцу помисао на Бога, на благодети религије рано и чврсто укоренила, не треба ни спомињати, ове су благодети и доцније вазда биле за њу незасушени извор утехе кад би је у животу наткрио облак туге“ (Рајковић 1862: 160; нав. према: Гикић Петровић 2010: 60).

Конечно, поменути одломци јасно указују и на репертоарско-стилске разлике између праксе слепих певача и традиционалног епског певања уз гу- сле које представља основ симболике гусала и гуслара. Према етномузиколо- шким истраживањима, доминација молидбене функције певања слепих певача и певачица утицала је на контекст и карактер комуницирања са слушаоцима, на естетику њихове праксе, те се овај фактор сагледава као посебно значајан (Лајић Михајловић 2014: 60). Такође, коментарисан је удео жена у епској тра- дицији и певању уз гусле, као доминантно мушком жанру патријархалне кул- туре. Њихова јавна извођачка пракса сагледана је посебно у вези с ангажова- њем на оснаживању националног идентитета.⁹⁵

Драгоцен сећања књаза Николе I Петровића показују да је заједничка песма уз гусле имала и значајну улогу у изградњи и очувању дипломатских односа у политичкој сфери. Петровић напомиње да је на различитим светко- винама и седницама⁹⁶ певање уз гусле представљало посебан омаж братским односима с кнезом Михаилом Обреновићем. Двојица владара су уз гусле на-

.....
⁹⁵ Истакнуто је да је атипичан пол извођача у овом контексту прихватан с одобравањем, као знак опште ангажованости на национално-идеолошкој линији, попут наступа Олге Ко- вачевић на Омладинској беседи у Новом Саду 1866. године. Лајић Михајловић 2014: 60–61.

⁹⁶ Мисли се на друштвене скупове на тзв. „седницама“ – с(и)јелима.

здрављали: *Све у славу Боја великоја, / а за здравље цара русискоја / и за здравље оба српска књаза / Пејровића и Обреновића* (ПЕТРОВИЋ 1988: 100). Управо чињеницом да је својевремено имао велику част да наступа пред књазом Николом и војводом Марком Миљановим дичио се и један од најрепрезентативнијих представника традиционалног епског певања уз гусле Танасије Вућић (1883–1937) (ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2014: 86–90. О Вућићу, победнику Гусларске утакмице из 1927. у Београду, пише МАНОЈЛОВИЋ 1928: 12–13).

Поменути одломак кореспондира с етномузиколошким потврдама о месту гуслара уз владара и његовом задатку у оквиру „политичке публицистике заједнице, владарског дома, племена“, који је водио ка специјализацији, посебном виду „службе“; у Црној Гори је констатовано и посебно звање „дворски гуслар“ (ВУКМАНОВИЋ 1968: 76–79; нав. према: ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2014). Присуство епских певача у најужем окружењу владара сматрало се признањем равноправности певача с осталим присутнима, а функција гуслара тумачена је и као заступање владара путем специфичне делатности, комуницирања у оквиру којег звучно дејство има кључни значај – певање епских песама схваћено је у дубљем смислу од смисла уживања у уметности, па и од утилитарне функције на нивоу промовисања идеологије владара (ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2014: 64).

Гајдаш у народним обредима и обичајима

С посебним интересовањем, мемоаристи пишу и о пракси музицирања на гајдама као о особитом виду националног израза. Бележећи успомене на дан венчања с Јованом Суботићем, његова супруга преноси драгоцен траг о музичкој димензији свечаности, којим симболично приказује статус и функције традиционалног инструмента и музицирања у контекстима културних и друштвених односа. Савка Суботић са израженим поносом говори о првом мајском дану у Бечу 1851. године. Описујући сватовску поворку, представља угледне представнике друштвених кругова, посебно истичући статус народног инструмента и улогу свирача у контексту описане свечаности. Иако за читаоца остаје анониман, упечатљиво је да је гајдаш и у самом запису међу прво поменутиим протагонистима важног догађаја; даље, наглашено је да је у сватовској поворци гајдаш позициониран на чело колоне, свечано обучен у традиционално народно одело, а слично је третиран и представљен народни инструмент – као знаменити национални симбол.

Првог маја 1851. г. виделе су Бечлије праве српске сватове. У првим колима седео је девер с младом, а поред кочијаша гајдаш. То беше леп, млад момак у дивном народном оделу. Кошуља и прслук беху му златом извезени, а гајде

окићене српском народном тробојком и пешкиром, такође златом везеним. У другим колима кум и младожења; за њима остали сватови, међу којима беху: кнез Михаило, Хаџић-Светић, породица Вука Стефановића Карацића, Теодор Павловић, новинар, Стојаковић, царски саветник, Јиричек, Корнелије Станковић са својим добротвором Павлом Риђичким и још неколико српских породица које су живеле у Бечу. Било је и српских ђака. Може се мислити какав је то призор био за љубопитљиве Бечлије!⁹⁷ (СУБОТИЋ 2001: 145).

Према записима Савке Суботић, за ангажовање гајдаша и остале припреме био је задужен Павле Трифунац, један од кумова, царски саветник родом из Меленаца у Банату. Напомена да је Труфунац био „велики Србин и душом и телом“ и да је истицао да овом приликом жели да покаже Бечлијама „српске сватове“ (чиме је посебно одушевио и самог кнеза Михаила), сведочи о снази доживљаја народне музичке традиције и о потреби за приказом одраза националног идентитета кроз поље народне музичке уметности. Ауторка пристрасно напомиње и да су Бечлије на сватове гледале „као на какво чудо“, наглашавајући да је расположено друштво учинило атмосферу врло пријатном – нарочито су здравице кнеза Михаила и кумова очарале све присутне, а „младеж (...) промукла певајући ‘Многаја љета’“ (СУБОТИЋ 2001: 146).

Записи Савке Суботић рефлектују појединости изнете у етнолошким и етномузиколошким истраживањима о статусу гајди као значајног елемента војвођанског фолклорног миљеа. Они такође упечатљиво указују на потребу Суботића да српске обичаје, традицију и народну културу прикажу у Бечу. Уз напомену о значају улоге гајдаша у готово свим сферама културног живота војвођанског села, високи статус овог инструмента истакнут је управо у свадбеном обредно-обичајном контексту. Истраживања показују да је, почевши од просидбе, а нарочито током свадбеног обреда (посебно у Срему) гајдаш био обавезни кумов пратилац, и као такав један од главних актера свадбеног церемонијала (вид: МАТОВИЋ 1995: 5–11; ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2000: 52).

Већ поменути мемоарски одломци сведоче о значајној улози гајдаша и у другим обредним обичајима породичне сеоске заједнице – приликом рада на мобама и у бербама, у оквиру прославе крсне славе, као основа за игру на разноврсним забавама сеоског и варошког становништва (уп. МАТОВИЋ 1995: 8; ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2000: 50–58). Документарни извори о гајдашком музицирању доносе и својеврсну потврду о родним односима, сведочењима да свет традиционалних музичких инструмената код Срба припада првенствено мушкарцима. Посредни подаци говоре да су гајдаши у овом периоду били махом људи из нижих социјалних слојева и да су се свирањем бавили професионално,

⁹⁷ Исти одломак објављен је и у листу *Бранково коло*, бр. 46, Сремски Карловци 1904, 1470–1479.

иако је било и имућнијих, који су свирали за „лично задовољство“ (уп. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2000: 54).

Подаци из наших извора такође потврђују промену хијерархије функција гајди и измештања њиховог социјалног оквира у 19. веку. Из мемоарских записа о наступима гајдаша на српским баловима, беседама и концертима сазнајемо да је за Србе који су живели на подручју Хабзбуршке монархије тај инструмент постао прави национални симбол, а музицирање на њему стекло нову, патриотску димензију. Услед оваквог значаја и заступљености, превазилазећи границе сеоске средине и освајајући градове, гајде су достигле култни статус и добиле ново значење (уп. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2000: 55).

„Пурјерски“ инструменти – тамбура и виолина

Осим што доносе разноврсне посредне потврде о друштвеном статусу народних музичара-свирача, документарни записи одсликавају карактеристична виђења о статусу самих народних инструмената. У оквирима фолклорне народне традиције, нарочито се гусле и гајде разликују по статусу, као „сарадници“ у певању епске песме, односно као основа плесном изразу. У етномузиколошким истраживањима је истакнуто да се, од времена када су тамбураши постали посебно популарни, усталила специфична врста поделе међу свирачима: гајдаши су остали везани за обред (посебно су им „сватовци“ постали специјалност), а тамбураши су усмерени на поље забаве (извођење „бећарца“ и сл.) (уп. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2000: 56).

Док је пракса свирања на гулама и гајдама приказана у контексту прича о животу сеоског сталеза, тамбура је у мемоарским одломцима представљена као типичан „пурјерски“, грађански инструмент (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 86). Занимљиво је да је управо у овом контексту и централна фигура народног музичара изведена из анонимности – за разлику од гуслара и гајдаша, представљених преваходно као националних фигура-симбола, тамбураши су у појединачним записима портретисани као истакнути, персонализовани појединци, са освртом на изузетне црте њиховог индивидуалног уметничког, музичког умећа. Уједно је додирнуто и питање професионализације народне музичке уметности.

О тамбурашкој пракси најисцрпније је писао Милан Савић, у биографским записима о Димитрију Мити Орешковићу (1816–1867). Представљајући га као „тамбураша над тамбурашима“, Савић истиче Орешковићеву свестраност и здружени квалитет његовог песничког, композиторског и интерпретаторског дара (САВИЋ 2010: 173). Сведочењем да је Орешковић са својим оркестром из Шида често наступао приликом гостовања по војвођанским варошима и

варошицама, посредно је представљена и пракса тамбурашког музицирања на територији Срема и Бачке. Истакнута је популарност Сомбора као „најчувенијег места за тамбураше“ средином 19. века, уз напомену да је Орешковић у локалним сомборским кафанама, у српско-мађарском друштву, изводио своје нове песме, међу којима су издвојене: *Праї је ово милої срісїва, Војводи ну їроб їокрива, Држїте чаше сви у руци* (САВИЋ 2010: 174). У истом одломку биографских бележака о знаменитим савременицима, Савић представља и чувеног сомборског тамбураша (Исидора) Ису Стојшића, кога је упознао током студентских дана у Бечу 1864. године. Стојшић је заслужан што је Савић запамтио и друге популарне песме сомборских тамбураша (*Чиканкан! Чиканкан! Пеїто їева барїїон./ Три їамбуре и їїїар/ Свїра у њих наш Мїїар/ А ја седим їа шкрабам,/ Ёер не моїу да сїавам; Шумїца се сад зелени/ Мїла маїко хаїїме жени/ Неїу варошанку/ Већ оїу сељанку; Варошанка шури-бури/ На їосо се одвећ дури/ И неїе да ради/ Већ се їороїади.*)

Уврштавајући га у ред знаменитих народних певача, Савић Орешковићев допринос српском књижевном и музичком стваралаштву позиционира на сразмерно удаљену раван у односу на генијалност „наших Хомера“, попут Вуковог казивача Тешана Подруговића или Филипа Вишњића.⁹⁸ Упечатљиво је компаративно запажање о песмама Подруговића, Вишњића и Мите Орешковића и о музичким инструментима уз чију су пратњу песме традиционално извођене. Оно показује висок ниво и деликатност у Савићевом доживљају дијапазона интерпретативних могућности и музичког израза појединачних инструмената. Писац промишља суштинску везу између песничког и музичког садржаја, порекло и карактеристике инструмената и карактер извођења.

Тамо озбиљне и једноставне гусле које баш својом монотонијом дижу реч, значај и суштину наших јуначких песама и којима се са достојанствености, а у вези с поезијом наше прошлости нико не смеје; овде лакоумне, сувише гласне тамбуре којима ни име није српско и које често претрпавају саме речи неозбиљних песама. Трећа наша, а и међународна музичка справа, гајде, увлаче се својим брујањем у ноге и чисто се види да ће се за који час заталасати коло (САВИЋ 2010: 176).

И друга запажања о интерпретацији тамбурашких песама драгоцену су сведочанство о Савићевом познавању музичког репертоара о којем пише и о аспектима његовог односа према овој музичкој пракси. Занимљиво је да писац чује звук тамбуре и у вокалном извођењу песама, у версификационим, метрич-

.....
⁹⁸ О наведеним и другим Вуковим певачима вид.: НЕДИЋ 1981 (ово значајно дело штампано је 1984. и 1990. године, прир. Радмила Пешић. Београд: „Рад“). Вид. и: ПЕТРОВИЋ 1987: 207–226.

ким поделама предвиђајући пригодна места за примену адекватне музичке, хармонске пратње:

На тамбурашким се песмама осећају тамбуре и онда кад их те справе не прате. Узмимо Орешковићеву можда најпознатију песму *Праг је ово*: „Праг је ово (тамбура ситни) милог Српства (ситни) на којем стојимо (акорд)...“. Или другу, такођер познату: *Држите чаше: Држите чаше сви у руци/ А ти изда вино вуци/ Частии њостие док не сване/ Док ти буре не усане*. При певању се готово чује где би тамбураш јаче ударио у жице, да одмах затим уситни (САВИЋ 2010: 178).

Уз изражено поштовање, Савић у оцени корпуса Орешковићевих песама показује објективност, квалификујући их као просечне тамбурашке песме, али и истиче њихов пуни песнички колорит и мелодиозну привлачност. Он такође наглашава чињеницу да је значајна група тих песама током низа година остала заступљена и не само у тамбурашкој пракси – истакнуто је да су Орешковићеве песме певане „при сваком веселијем састанку“ и да су унесене у збирке популарних песама из датог периода. Савић истиче да је и сам стекао утисак о Орешковићевом стваралаштву певајући његове песме.

Напоменуто је да је Орешковић најверније приврженике имао међу представницима берберског заната: „Чим се нема посла они одмах удари у тамбуре. За једнога знам, да је отишао и у глумце; имао је леп глас. Из берберског се рупета већином и новаче чланови тамбурашких оркестара: ‘Дању људе бријем, ноћу у тамбуру бијем’, била им је узречица“ (САВИЋ 2010: 179). У белешкама Јована Грчића, уз коментар о присуству тамбурашког оркестра на беседама у новосадској Великој гимназији, изречен је став да тамбурашка музика више приличи музицирању у крчми и берберници, него оном у салонској и концертној сфери, „јер је такав инструмент ‘с којим се солиднији, финији укус не даје довести у склад“ (Грчић 1926: 129). Овим и Грчић показује склоност ка опозиционом сагледавању уметности сеоске и грађанске средине.

По ширини увида у аспекте тамбурашке музичке праксе издвајају се и виђења Јакова Игњатовића, који ове ставове гради на основу слушалачких искустава стечених у варошкој, сентандрејској средини. Према његовом тумачењу, тамбурашка музика представља својеврсни „прелазак у цивилизаторску рафинерију“ у односу на „примитивну идилу“ гајдашке праксе, заузимајући значајно, друго место у релацијама традиционално – модерно или сеоско – грађанско (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 86). Коментари о тамбурашкој музици показују висок степен Игњатовићевог интересовања за области музичког стваралаштва и извођаштва, као и његов лични афинитет према разноврсним музичким жанровима. У тамбурашким песмама писац уочава изражен српски хумор и пикантне рефлексije о животним друштвеним односима у свим грађанским

слојевима. Посебан утисак оставља пишев аналитички поглед на транспозицију сатиричне поезије средствима музичког језика у тамбурашким песмама. Игњатовић се дотиче и важних естетичких питања сагледавајући специфично спајање двеју области уметничког израза и узимајући слободу да проговори чак о одликама својеврсног „целовитог уметничког дела“ попут опере или мелодраме у оквирима српске народне, тамбурашке музике. Разматра притом и данас актуелно питање о односу између извођача, дела и публике, уочавајући значај активног слушачког учешћа у изградњи укупног музичког дела и извођења дела, као културног догађаја:

Садржају тих сатиричних песама и мелодије одговарају; ове у осећању расветљују песме, а уведене почивке, паузе, после отпеване поједине строфе, дају слушатељу времена за мишљење, рефлексiju. Ту би већ био основ за мелодраме и опере, кад би тамбурашка оруђија савршенија могла бити. Ал' је основ тек ту (...) но то се мора допустити да тамбурашке банде и тако као што сада постоје, покрај свог двоструког својства, певања и свирања у салама и собама, као друштвена забава у нечем првенствено држе међу подобним свирачким бандама, да свирачи не певају, а слушаоци баш ћуте као неми, без речи, осећањем унутрашњим се забављају као траписте, или већ рашћеретани певају, играју, сваки на свој рачун, па забава нема концентрисаног општег осећања, већ изгледа као Вавилонски торањ, што се сваки дан видети може при свирци циганских банди; напротив, тамбурашка песма са мелодијом сачињава целост, да се осећања појединих у скупу налазе.⁹⁹

Овим одломком се не исцрпљује ни питање пишевог односа према тамбурашком музичком репертоару, које заправо допуњује мноштво сложених, и у савременој (етно)музиколошкој науци актуелних тема повезаних с расправом о пореклу и везама између народних и уметничких, компонованих песама. Игњатовић напомиње да су сентандрејски тамбураши изводили значајан број оригиналних, ауторских песама, али и да су неретко преузимали „туђе“ мелодије, вешто прилагођавајући репертоар очекивањима публике пред којом су у различитим приликама наступали. Надовезујући се на причу о доминантном феномену преузимања страних мелодија у односу на оригинално композиторско стваралаштво, Игњатовић за пример узима и делатност циганских музичара, који „краду од туђега немилице и продају по скупе новце“ (Игњатовић 1989/1: 84). Писац тако препричава како је једном приликом у Пешти, у чардашу у извођењу циганског ансамбла „Патикаруши“ препознао мелодију из Вердијеве опере *Трубадур*, док на другом месту истиче да су тамбураши изводили арију из Белинијеве (Vincenzo Bellini) *Норме*. Као још један пример

⁹⁹ ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 89. О схватању уметничког дела као односа, на примеру књижевне уметности, видети у приступној академској беседи пок. професора Светозара ПЕТРОВИЋА 1992.

наводи да је извесни Франк, познати „бирташ“ из Веспрема, био прослављен по *Лујза-чардашу*, у којем је пак била јасно уочљива парафраза познатог немачког валцера *Loreley-Rheinklänge* из пера Јохана Штрауса (старијег). Писац у овом контексту као „српског Франка“ представља и Димитрија Миту Орешковића, аутора песме *Прај је ово милој срџиња*. Наглашен је родољубиви карактер песме, али и утисак о страном пореклу мелодије: „тако је егзотична да би од почетка и краја те мелодије лако могао скресати за трумбету један коњанички марш“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 85). Међу истакнутим народним музичарима, осим слепог виолинисте Лазе из Бачке, Игњатовић издваја „гајдаша Мошу“ родом из Даља, који је без муке овладао и свирањем на виолини и тамбури и у Даљу оформио познато тамбурашко друштво. Писац га памти као досетљивог у поскочицама и певању, творца популарних песама о српско-турском рату и врсног интерпретатора, напомињући да је у извођењу свакој песми давао препознатљив, карактеристичан израз. Већ поменутог мајора Авакума Авакумовића из Сентандреје Игњатовић описује као врсног песника и инструменталног извођача, „уметника на флаути и хегедама“. Тоном идеализованог романтичарског виђења, истакнуте су посебно вештине у музичкој интерпретацији на виолини, као и песничко Авакумовићево умеће:

Давао је пријатељским круговима концерте на оба инструмента, и то, као што кажу, изврсно. На хегедама свирао је такође (с) рукама и хегедама састраг, да му се дивити морали, таква му је изванредна техника била у свирању. Па још песник. (...) од тих песама многе и многе певале се већ од преко шездесет-седамдесет година, и сад кадикад у старијем друштву певају, без да се зна од кога је песма и мелодија... (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 74).

Сродне поменути гледиштима Милана Савића, занимљиве су и Игњатовићеве процене о могућностима и квалитету „споја“ извођења појединачних песама и народних инструмената. Игњатовић тако издваја песму Васе Живковића *Радуј се, лејла нево* и песме *Ој, шумице* и *Ој, Дунаве* као оне које се „не дају са успехом уз тамбуру певати, и ту су само гусле господар“.¹⁰⁰ Коментар да „инструментација тамбурашка за овакве песме није достижна“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 90) чини се интригантним подстицајем за даља промишљања поменутих ставова.

Међу интерпретативним достигнућима на пољу тамбурашке музике, Игњатовић наглашава посебан таленат шокачких Срба. Пишући о лепоти

.....
¹⁰⁰ Живковићева песма *Млагој невестји* (први стих гласи: Радуј се, млада нево) објављена је у: Цвијановић 1907: 21–22. У истом издању приложен је и нотни запис ове песме, из пера композитора Димитрија Мите Топаловића. Поменута песма уврштена је и у: ЛЕСКОВАЦ 1972: 302–303.

шокачко-српске песме, писац истиче лепоту чистог српског слога (без великог уплива турцизама) као њену највреднију карактеристику. Уједно, упућује и својеврсни позив на прикупљање народних песама у Славонији, наглашавајући потребу да се настави Вуковим путем на пољу очувања српског народног стваралаштва:

Би л' се нашао ко, па да вргне тамо у Славонију, и да покупи те лепе песме којих још нема скупљених ни код другог кога. Част спомену Вуковом, и његових заслугама, ал' не можемо нипошто узети да је већ све скупио и исцрпио. Вук је пут показао и основ положио, али има се још доста побирати (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 89–90).

* * *

Реферирајући на појединачне специфичности сеоске и градске музичке праксе међу Србима у 19. веку, мемоарски извори несумњиво доприносе сагледавању значаја улоге музике у друштвеним поделама и етничком идентификовању (STOKES 1994: 1–27). Такође, може се говорити о музици као специфичном одразу друштвених односа и о (традиционалној) музичкој уметности као комплексној рефлексiji епохе.

Из документарних бележака сазнајемо појединости које потврђују да је традиционална, посебно вокална музичка пракса претежно негована у сеоској српској средини, док је динамика градског/варошког живота обогаћивана и упливима разноврсних утицаја, посебно на пољу инструменталне музике. Као важан допринос изворима за изучавање различитих феномена на пољу народне музике у 19. веку, ове белешке такође потврђују да се традиција у музичком фолклору тиче свега, почевши од специфичног склада мишљења, погледа на свет, посебне тачке гледишта на живот и историју, односно да подразумева живу интеракцију, комуникацију између ствараоца-преносиоца и референтног социокултурног тела које само чини парадигму традиције (уп. ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ 2007: 137, 139). Имајући у виду најширу дефиницију традиције као целине свега што се преноси из прошлости у садашњост, мемоарска сведочења о музици доносе и могућност сагледавања односа према традиционалној музици као кључне референце у обликовању колективних и индивидуалних идентитета (SHILS 1981: 12).

ЦРКВЕНА МУЗИКА У СФЕРИ ЈАВНОГ И ПРИВАТНОГ ЖИВОТА

Анализирани извори доносе мноштво нових података који сведоче о различитим контекстима у којима је у 19. веку негована српска црквена музика.¹⁰¹ Реч је о традиционалном литургијском појању Српске православне цркве. У изворима су осветљене појединости у вези с неговањем ове појачке праксе током 19. века у центрима за учење, фрушкогорским манастирима и богословским и световним школама на подручју Карловачке митрополије (уп. ПЕТРОВИЋ 1973; 1990; ПЕНО 2016). Деценијама преношено искључиво усменим путем, средином 19. века српско народно црквено појање први пут је забележено, мелографским радом Корнелија Станковића, о чему такође сведоче документарни записи (уп. ПЕТРОВИЋ 1997а; 1997б; 2015). Друга половина 19. века, период о којем мемоарски извори доносе највише сведочанстава, донела је и друге значајне новине у модерној историји српске црквене музике, међу којима је увођење вишегласног, хорског црквеног појања у богослужења и настојање да се уведе музичко описмењавање, најпре међу Србима у Хабзбуршкој монархији, а постепено и у Србији.

У мемоарским делима су разматрана различита питања у вези с основном, литургијском, али и широм друштвеном функцијом црквене музике. Забележене су појединости о односу црквених великодостојника према појању, посебно о музичком умећу истакнутих фрушкогорских појаца. Писано је о вештини појања као о важном услову за целовито вршење учитељске службе, о месту црквене музике у динамици свакодневног живота међу лаицима, по-

.....
¹⁰¹ О црквеној музици као теми старије српске музикографије писала је РЕЈОВИЋ 1994: 235–239. и ПЕЈОВИЋ 2000. Сувишно је напоменути да усмерење овог поглавља наше књиге надилази историјско и критичко приказивање истраживања и проучавања српске црквене музике као такве. Заинтересованом читаоцу скрећемо пажњу на чињеницу да је досад само један научни скуп у целини био посвећен српској црквеној музици: *Црквена музика у прошлом и нашем времену* (Матица српска – Стефанеум, Нови Сад – Сремски Карловци, 13. и 14. октобар 1994). Радови с тог симпозијума објављени су исте године у 15. броју *Зборника Мајшице српске за сценске уметности и музику*. Читаоце упућујемо на тамо објављену прегледну студију ПЕТРОВИЋ 1994, која даје шири, додатни контекст нашем излагању.

себно о ангажовању деце у учењу и извођењу црквених песама. Највећи број коментара односи се на традицију појања заступљену на тлу Карловачке митрополије – у Сремским Карловцима, фрушкогорским манастирима и селима (Рума, Врдник, Добринци) и Сентандреји, као и у православним црквама (грчкој и руској) у Бечу, које су биле под духовном јурисдикцијом Карловачке, а потом Буковинске митрополије (вид.: СТАНКОВИЋ 2010: 9–83). Мањим бројем забележака приказано је стање црквене музике у Београдској митрополији, док један сегмент записа реферира и на светогорску појачку традицију. Писци преносе утиске о општим приликама и о аспектима интерпретације у области богослужбене музике, као приповедачи, слушаоци, посматрачи, или активни учесници у појању.

Појачке праксе и знаменити црквени појци

Мемоаристи пишу о умећу и угледу знаменитих црквених појаца заслужних за неговање и очување традиције *карловачкој појања*, истичући међу њима на првом месту представнике црквене јерархије. Записи Јована Суботића посебно сведоче о залагању митрополита Стефана Стратимировића (1757–1836) за неговање црквене песме и достизање врхунског нивоа појачке праксе у Карловачкој гимназији и на целом карловачком подручју у првим деценијама 19. века. Говорећи о „анђелском гласу” и појачком умећу свог оца, писац истиче да је Јоаким (Аћим) Суботић био примљен у Карловачку богословију, а потом постао и учитељ појања и добио прву парохију (у Буђановцима) управо благодарећи одлуци уваженог митрополита Стратимировића.¹⁰² Посредно је наглашено чак и да је митрополит Стратимировић Суботића сврставао у ред најбољих карловачких појаца, којем је припадао и архимандрит и бачки епископ Гедеон Петровић:¹⁰³

Добриначки попа имао је глас као славуј, а био је у младим својим годинама учитељ „пјенија” у Карловачкој богословији. Најбоље ће моји читатељи дознати и оценити појање нашега свештенога пријатеља, кад им кажемо, да је митрополит Стратимировић у својој дворској сали пред генералом Прерадовићем нашем певчику, као богословцу, предност дао пред самим архимандритом

.....
¹⁰² Према списку клирика Карловачке богословије у периоду 1794–1820, Јоаким Суботић је похађао ово училиште од 1802. до 1805. године. Вид.: ГАВРИЛОВИЋ 1984: 217.

¹⁰³ Гедеон Петровић (1770–1832) био је епископ бачки у периоду 1807–1832. године. У родном Сомбору је завршио граматикалну школу, у Сегедину хуманитарне науке, у Печују филозофију, а у Пешти правне науке. У Сремским Карловцима је похађао Богословију, у време митрополита Стратимировића. У овој семинарији је свакако овладао и вештином црквеног појања; уп. ВУКОВИЋ 1996: 109–110; ПЕНО 2016.

Гедеоном Петровићем, потоњим епископом бачким, који се као најумилнији певач онога времена у карловачкој хијерархији славио (СУБОТИЋ 1910: 5).

Међу најугледнијим фрушкогорским појцима из редова црквене јерархије, у неколико мемоарских дела су представљени ученици Дионисија Чупића и Јеротеја Мутибарића, утемељитеља карловачког појања: Никанор Грујић (1810–1887) и Лаврентије Гершић (1806–1877). Архимандрит манастира Крушедола (1850–1861) и потоњи епископ пакрачки Никанор Грујић био је један од казивача према чијем је појању Корнелије Станковић бележио напеве српског појања (вид.: Тодоровић, *Предговор*, у: СТАНКОВИЋ 1922). Био је цењен као значајна личност српског црквено-просветног живота, активан и у области књижевног стваралаштва. У успоменама, Лаза Костић представља владикау као „песника Светога Саве“ и класично образованог књижевника, великог проповедника и гласовитог појца (КОСТИЋ 1988: 27).

Бележећи успомене на окупљање на Свесловенском конгресу у Прагу (1848), Јован Суботић описује атмосферу „славенске“ литургије одслужене на Духове, на градском тргу Св. Вацлава, пред великим бројем лаика. Прашке куће и прозори били су том приликом окићени заставама, ћилимима и цвећем, а на тргу се окупило више од десет хиљада људи.¹⁰⁴ Писац се присећа „громогласних“ одговарања на јектенија која је уносио новосадски прота Павле Стаматовић, помињући велика имена из историје словенских народа: „Господи помилуј орило се на великом тргу громогласно“ (СУБОТИЋ 1910: 91). Као изузетни утисак са ове службе, Суботић помиње појачко умеће архимандрита Никанора, који је свечано појао духовске стихире према напевима српског црквеног појања. Наглашено је да је угледни појца „глас имао као звоно“ и да „није чудо, да је учинио најугоднији утисак код Чеха, који то знају ценити и судити“.¹⁰⁵

У одељку мемоара који је посвећен сећању на смрт војводе Стевана Шупљикца, о истом појцу је писао и Јаков Игњатовић. На опелу војводи Шупљикцу, у манастиру Крушедолу (1848), појали су Никанор Грујић и Сима Поповић, ученик, родом из Баје, којег је Игњатовић и лично познавао. Забележена запажања живо сведоче о пишчевој перцепцији црквеног појања. Игњатовић показује

¹⁰⁴ О овом догађају вид.: ПОПОВИЋ 1990: 293; СТАНКОВИЋ 2012: 119–134.

¹⁰⁵ СУБОТИЋ 1910: 92. О односу чешких музичара према традицији српског црквеног појања појединости сазнајемо и из преписке Корнелија Станковића и Дамјана Павловића из 1863. године. Павловић саопштава да је познати чешки композитор и музички критичар Јозеф Звонарж (Josef Leopold Zvonarž) заинтересовано проучавао Станковићеву прву књигу српских црквених мелодија. Према Павловићевим речима, исти музичар је нотама забележио старо чешко појање које је „сасвим исто као и српско“ (Архив Србије, ПО 107/12). Иако из овог записа остаје нејасно на коју музичку традицију аутор реферира, поменути питања су занимљива и као поља могућих нових истраживања; уп. МАРЈАНОВИЋ 2012.

да с непомућеном пажњом прати богослужбене песме, улажући посебан ментални и емотивни напор у циљу пуног разумевања химнографских текстова; препознаје отуда и дубоку преданост самих појаца црквеној песми, обраћа пажњу на реакцију лаика на појање:

Започе се жалосна служба. У певницама поје Грујић и Сима Поповић. Грујић протосинђел ил' архимандрит, не опомињем се, лепо поје, ал' у другој певници Сима Поповић дивно. Надмашују се. Опело тако појати у мом животу више нисам чуо. Слушао сам их, гледао сам их. То није било само појање, то је био песнички плач, право риданије. Певци су осећали што су певали, и сво срце им се у песму прелило. Свет је слушао, гледао. Дуго је трајало, ваљда је прошло три сата после подне док се завршило (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 44–45).

Коментаришући добар глас министра правде и професора београдске Велике школе Глигорија Гиге Гершића, Милан Савић препознаје његов музички таленат као специфичну родбинску везу, истичући познати појачки дар „фрушкогорског славуја“, раковачког архимандрита Лаврентија Гершића, који је појање учио као питомац Карловачке гимназије и Богословије.¹⁰⁶ Савременици Никанора Грујића и Лаврентија Гершића понели су у сећањима и посебне успомене на тренутке заједничког појања двојице црквених музичара. Нарочито је истицан ванредно пријатан и јак Грујићев глас. Према сведочењу протe Димитрија Руварца, „ко је слушао кад је он служио или појао и певао, тај је у тај мах осећао као да није на земљи. А особито ко га је слушао, кад служаше при освећењу воде на Богојављењу, тај није могао никад заборавити оно његово *Велиј јеси Госјоди*“.¹⁰⁷ Као професор Карловачке богословије и уредник *Бојословској гласника* у којем је штампао и биографију Никанора Грујића, архимандрит Иларион Зеремски напомиње: „И данас причају старији људи у овим крајевима са усхићењем о богојављенском свећењу воде у Новом Саду и у граду Петроварадину на супротним обалама дунавским, које је вршио на једној страни Никанор а на другој опет познати тадањи фрушкогорски славуј архимандрит Лаврентије Гершић. Никаноров глас разлегао би се тада далеко на противној страни дунавској“ (ПЕТРОВИЋ 1997в: 167–174).

Мемоарским пером Тодора Стефановића Виловског забележене су и успомене на Михаила Ф. Рајевског (1811–1884), свештеника Царске руске амбаскаде и митроносног протојереја посланичке цркве у Бечу, који је имао значајан

.....
¹⁰⁶ САВИЋ 2010: 163. О Гершићу вид.: АВРАМОВИЋ 1998: 73–78; КРКЉУШ 2006: 677–679. Вид. и: МОКРАЊАЦ 1901: 235–237.

¹⁰⁷ Беседа на парастосу блаженопочившег епископа Никанора Грујића. Београд 1887, стр. 36; нав. према: ЗЕРЕМСКИ 1907: XV, XVI. О Димитрију Руварцу вид. и: ПЕТРОВИЋ 1997в: 167–174.



Никанор Грујић
(МИ САНУ, Збирка фотографија, Ф 142)

утицај на токове српске црквене музичке историје. Осим познатих података о подршци коју је пружао Корнелију Станковићу у раду на бележењу и хармонизовању напева српског црквеног појања, записи Виловског осветљавају и друге аспекте протиног односа према црквеним музичарима. У пишчевим *Успоменама* Рајевски је представљен као свештеник достојанственог, али и преког и строгог држања. Писац се присећа како је једном приликом Рајевски оштро изгрдио појца због грешке у певању током службе. Сликковитим описом атмосфере на једној од литургија у руској капели, уз општи утисак о протином односу према пастви, Виловски преноси и слику о непримереном понашању бечких Српкиња на богослужењу:

О празницима је било тако много српског света у руској капели да је често пута било протеста од стране присутних и одвише побожних Руса, који су се обично жалили да се не могу на миру молити Богу од силног разговора и жагора српских госпођа и госпођица. У таквим би се моментима обично чуо из олтараштар глас проте Рајевског и ларме би зачас nestало. Госпође које су се највише одликовале торокањем не би тога дана ишле по нафору, јер су се обично бојале укора протина (Виловски 1988: 90–91).

Виловски истиче да је прота Рајевски уживао необично поштовање у бечкој српској колонији, наглашавајући и да је познавао готово све знамените Србе који су у истом периоду боравили у Бечу. Према пишчевим сећањима, осим познанства и сарадње с Корнелијем Станковићем, Рајевски је одржавао активан контакт с владиком Његошем, кнезом Милошем и кнезом Михаилом Обреновићем, Вуком Караџићем.¹⁰⁸ Ова сведочења представљају значајан додатак изворима за истраживање културних веза међу српским, односно словенским живљем на територији Хабзбуршке монархије у овом периоду.

Конечно, записи Милана Ђ. Милићевића и Косте Христића приказују културне и црквено-музичке прилике у Србији током последњих деценија 19. века. У мемоарским белешкама двојице писаца нарочите похвале изречене су о појачком умећу архимандрита и митрополита Србије (1883–1889) Теодосија Мраовића. Овај карловачки ђак, познат по лепом гласу и вештини појања коју је стекао уз учитеља Јанићија Поповића, једног од наследника Димитрија Крестића, био је и дугогодишњи, уважени наставник појања у Београдској богословији (уп. БОГДАНОВИЋ 1893). Био је покровитељ црквеног певачког друштва „Станковић“ (основаног 1881. године). Познато је да је 1885. основао и фонд за усавршавање нотног певања у Богословији, као и да је покушао да реши проблем издавања *Осмојласника* Стевана Мокрањца као уџбеника за учење појања.¹⁰⁹

Мемоарска сећања су посебно везана за Мраовићево појање стихира приликом изношења плаштанице, на вечерњој служби Великог петка. Док Милићевић у дневничким белешкама из 1870. истиче да је Мраовић изузетно, као никада дотад, отпевао стихиру *Тебе одјејушчајосја*, сећање Косте Христића на

.....
¹⁰⁸ Истраживања епистоларне заоставштине Михаила Рајевског показала су да су међу његовим кореспондентима били Петар П. Његош и Вук Караџић, Фрањо Рачки и Иван Кукуљевић Сакцински, Светозар Милетић и Јован Суботић, београдски митрополит Михаило и архимандрит Нићифор Дучић, Јован Бошковић и Ђура Даничић, Данило и Милорад Медаквић, Валтазар Богишић и Ватрослав Јагић, Јанез Блајвајс и други; уп. ПЕТРОВИЋ 1985: 74.

¹⁰⁹ Вид.: ПЕТРОВИЋ 1996, XX. Према појању Теодосија Мраовића Стеван Мокрањца је забележио и варијанту мелизматичног напева песме на вечерњој служби *Свјетле њихиј*. Вид.: *Сабрана дела Стевана Св. Мокрањца, Ојшће појање*, књ. 8а, 7–8. У вези с улогом митрополита Мраовића на пољу црквене музике вид. и: ПЕНО 2016: 122–123, 239–240.

одласке на богослужења током школских дана (шездесетих година), посебно на богослужбени ток Велике седмице у Саборној цркви, освежено је и ширим освртом на рецепцију појања тадашњег архимандрита:

Из цркве се чује таласасто брујање побожних песама, које, прелазећи с једне певнице на другу, беху као одзив скрушеним молитвама свештеника пред олтаром (...) И кад би архимандрит Теодосије Мраовић својим јасним и необично пријатним гласом запојао: „тебе одјејущаго сја свјетом јако ризоју“, цела би публика уздрхтала осећањем свете побожности, пуна срца дубоке туге и пуних суза очију... (ХРИСТИЋ 1989: 512–513).

Из Милићевићевих бележака дознајемо и друге појединости о приликама на пољу црквене музике у Београду у седмој и почетком осме деценије 19. века. Значајан број дневничких записа доноси податке о активностима хора Вазнесењске цркве, под руководством Антонија Цимбрића,¹¹⁰ у којем је певала и пишчева кћерка Ана Милићевић, ученица Стевана Тодоровића. Мањи број дневничких записа говори да се активностима хора придруживао и Милићевићев старији син Мита.¹¹¹

Милићевићеве белешке говоре да је овај ансамбл, осим у Вазнесењској, узимао учешћа и на службама у Саборној цркви. Запис о свечаној васкршњој литургији 20. априла 1869. доноси податак да је службу вршио митрополит Михаило (1826–1898) са два ђакона и шест свештеника, међу којима је био и архимандрит Нићифор Дучић (1832–1900). Писац запажа да је хор изузетно лепо певао, посебно песме *Јелици во Христѡа, Алилуја и Херувику*. Занимљива је и опаска да „јеванђеље читаше три пута на словенском (црквенословенском, прим. Н. М.) и једном на грчком, а на српском ни речи“ (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 67–68).

Још једно сећање на лепоту црквене песме у Саборној цркви Милићевић везује за појање ђакона Живојина, наводећи да је за вернике било посебно пријатно када би ђакон певао песму Богородици *Досѡјно јесѡи* (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 109).

С друге стране, у записима Милана Ђ. Милићевића уочавамо и значајан степен критичког односа према карактеристикама појачке праксе у Београду. На првом месту, он истиче проблем неразговорног певања и лоше дикције у изношењу литургијских текстова. С носталгијом се присећајући нивоа на којем је црквено појање било у време митрополита Петра Јовановића (1800–1864),

.....
¹¹⁰ Антоније Цимбрић, родом из Футога, музички је школован у Пешти. Имао је већ дужу педагошку праксу као учитељ и директор основне школе у Руми пре него што је примљен за предавача нотног певања у Београдској гимназији. Вид.: Ђурић Клајн 1974: 11–41; 1981: 8.

¹¹¹ Др Мита Милићевић (1855–1919) био је лекар у српско-турском рату, а после студија у Паризу и први Србин-физикус, начелник санитета током владе Владана Ђорђевића.

писац износи изразито негативну критику у вези с односом митрополита Михаила према поменутиим проблемима: „У цркви се човек може скандали-сати слушајући ово немарно и хаљкаво певање (...) Јутрошњи је канон тако певан, да је најбуднији човек могао рахат заспати.“¹¹² Милићевић са жаљењем уочава неспремност појаца за усклађено, хармонично заједничко појање, коментаришући и да је „срамота шта се чини од лепог нашег црквеног певања! Да побегне човек, као од арлаукања, и митрополит се чуди што свет не иде у цркву“ (Милићевић 2011: 436). О сличним проблемима писали су и поједини црквени музичари почетком 20. века, у циљу континуираног унапређивања квалитета појања на богослужењима, отварајући и деликатне теме о музичким, естетским и функционалним карактеристикама црквене, богослужбене, односно духовне музике у ширем смислу.¹¹³

Упечатљива је и чињеница да поменута Милићевићева запажања стоје насупрот сазнањима о посвећености митрополита Михаила пољу црквене музике. Само један од примера је митрополитово интересовање за пионирски подухват Корнелија Станковића на бележењу напева српског појања, као и залагање за музичко описмењавање у Кнежевини Србији (уп. Стефановић 2008: 293–304). О великој моралној, али и логистичкој и финансијској подршци и помоћи коју је митрополит пружао у прикупљању средстава за штампање композиторских првих нотних издања сведочи и сам Станковић, у предговору првој књизи *Православној црквеној појања*, објављеној у Бечу (1862).¹¹⁴ Преписка Корнелија Станковића с Петром Димићем потврђује да је митрополит заповедао да ученици београдске Богословије буду подучавани на основу Станковићевих записа и да на богослужењима буде извођена искључиво Станковићева *Литургија*, као и да је настојао да ангажује Станковића на месту професора црквеног хармоничног појања у Београду (уп. Стефановић 2008).

.....

¹¹² Милићевић 2011: 198. О појању у време митрополита Петра Јовановића и мерама за унапређење наставе појања вид.: Пено 2012.

¹¹³ Из записа Душана Котура (1870–1936), композитора, музичког педагога и музичког писца, млађег савременика Стевана Мокрањца, Јосифа Маринковића и Тихомира Остојића, првог сталног професора музике у Карловачкој гимназији, сазнајемо да је потреба за лепим певањем на богослужењу и почетком 20. века заокупљала пажњу појединаца, активних на пољу српске црквене музике, али и опште музичке културе и просвете. Котур наглашава да је потребно разматрати проблем неосетљивости Цркве и државе према лепим уметностима, према црквеном, народном и уметничком певању, као и питање стручне спреме певача и учитеља певања, при чему нарочито истиче неопходност већих, системских улагања у музичко усавршавање појединаца. Котур посебно говори о потреби за образовањем црквених музичара и за комуникацијом између јерархије и појаца; уп. Марјановић 2015. Вид. и: Пено 2011б.

¹¹⁴ Вид.: Станковић, Предговор, у: *Српско народно црквено појање*, књ. 1, 2, 3, Српска академија наука и уметности, Народна библиотека Србије, Матица српска, Фототипска издања, књ. 16, Београд, Нови Сад 1994.

Такође, познато је да је митрополит био велики добротвор Београдског певачког друштва и да се залагао да од 1881. тај хор редовно поје на литургијама у Саборној цркви у Београду (уп. ПЕТРОВИЋ 2004: 18).

Из различитих, фрагментарних Милићевићевих записа о дневним активностима, видимо да је током 1869. и 1870. често боравио у друштву с митрополитом Михаилом и другим представницима црквене јерархије. У том окружењу упознао је и шабачког владика Гаврила Поповића, ректора Лицеја и почасног члана Српског ученог друштва, као и Димитрија Поповића (1814–1882), сомборског катихету, пароха и књижевника. Из записа нажалост није видљиво да ли је у њиховим сусретима било и прилика за разговоре и расправе о црквеном појању.

Најзад, занимљиве утиске о црквеној музици у Београду забележио је, између 1892. и 1894. године, француски учитељ младог краља Александра Обреновића Албер Мале. Белешке из пера *gruyōi*, из друге културолошке перспективе, доносе драгоцену осветљења српског духовног наслеђа и односа према српској црквеној уметности. Посебан утисак на писца је оставила атмосфера на опелу дворском маршалу Кости Јанковићу (1892). Мале описује кључне сегменте обреда који је вршио митрополит Михаило, уз сећање на појање свештеника и на учешће хора (вероватно Београдског певачког друштва) у служби:

Певају псалме на српском језику (црквенословенском, прим. Н. М.), у истом ритму и истом сетном тону као што су њихове народне песме, мелодије, уз које играју своја „кола“. Нема пратње. С времена на време хор на галерији, хор прекрасних гласова, одговара на ставове, час врло тихо, час, пуним гласом: „Господи помилуј! Господи помилуј“, по некој сасвим модерној мелодији! (МАЛЕ 1999: 99–100).

Занимљиви су и Малеови музички утисци с једног венчања у Саборној цркви, којем је сасвим случајно присуствовао. Он упућује сликовито писмо породици, живописно описујући комплетан догађај, ток црквеног обреда и обичаје (пише како изгледају младенци, сватови, понашање појединаца, итд.). За истраживање двеју народних традиција (српске и француске), односно црквено-музичких традиција православне и католичке цркве, те у ширем смислу и културних и црквено-музичких веза између Истока и Запада и за феномен рецепције црквеног појања, значајан је Малеов коментар о односу вокалне и инструменталне традиције у богослужбеним оквирима: „Поју се песме које потпуно личе на наше, али недостају оргуље. Што се оргуља тиче, треба да их човек не чује да би схватио колико је то лепо и колико доприноси осећању побожности“ (МАЛЕ 1999: 104).

чѣр - - - - ній, по - - - -
 ѣль От - - - - на. Гдѣ
 на - - - - ѣ сла - та - го дѣ
 <ад> ча - - - - бѣ - - - - гдѣ
 ао - стѣ - - - - ннѣ - - - - е - сѣ по сла
 бри - ми на, пѣтъ - - - - бы - ти гла - сы
 бри - по - - - - дѣ - <оуе - по - дѣ> -
 ны - - - - ми, Гдѣ ни - - - - бѣ - жи,
 жи - вѣтъ да - - - - ай: тѣм - же ширѣ
 - - - - та сла - - - - ннѣ.
 1) по - - - - ѣль От - - - -
 на. - - - - Гдѣ - - - - на

Свѣтѣ шихиј, према појању Теодосија Мраовића
 (Ст. Ст. Мокраџац, Сабрана дела, Оишнѣ йојање, књ. 8а, стр. 7-8)

Фрагментарне записе о појању проналазимо и у путописним белешкама Владана Ђорђевића и Милана Ђ. Милићевића. Док Ђорђевићева сећања на боравак у Студеници (1864) доносе кратак спомен на јутарњу службу у манастиру, уз не сасвим прецизан коментар да су за певницом појали „ђаци“, Милићевић у *Пућничким њисмима и зајисима из књажевачкој краја* (1876) бележи да је присуствовао богослужењу у цркви у Зајечару, наглашавајући да је црквено појање које је том приликом чуо било на значајно нижем нивоу од оног које је имао прилике да слуша у Неготину (вид.: ЂОРЂЕВИЋ 1865: 70; МИЛИЋЕВИЋ 2014: 21). Овај податак не чуди, с обзиром на чињеницу да поменуте године Неготинско певачко друштво, које је 1872. основао Стеван Мокрањац, већ има четворогодишње искуство у богослужбеном и концертном наступању.¹¹⁵

Мелографи, диригенти и композитори

Док Милан Савић и Михаило Полит Десанчић подсећају на допринос Александра Морфидиса Нисиса и на значајну подршку Јована Полита у увођењу и развоју хорског црквеног појања у Новом Саду, у сећањима Тодора С. Виловског представљена је улога пишевог деде Ђорђа Тамбурића у знаменитим догађајима из српског народног и културног живота из времена пре револуције (1848), међу којима је нарочито истакнуто увођење нотног појања у Панчеву. Писац такође наглашава да је управо деда у породичном кругу Виловских неговао национална осећања, подучавао децу у области српског језика и веронауке.

Главни сегмент мемоарских бележака Виловског посвећен је, разумљиво, културним и црквеним приликама у Бечу, у којем је писац провео значајан део живота. Према његовим речима, бројчано јака српска колонија у Бечу шездесетих година 19. века, и посебно пријатељски контакт чиновничких и трговачких породица које су међусобно неговале осећање националне припадности (старајући се о томе да им „подмладак сасвим не утоне у мору туђинштине“!) чинили су пријатнијим живот српских породица у царској престоници (Виловски 1988: 50). Писац истиче да су Срби у Бечу у том периоду недељом и о празницима одлазили у велику грчку цркву Св. Тројице, у малу грчку цркву Св. Георгија, или у капелу царско-руског посланства, као и да су грчку службу сматрали достојном заменом обреда у српској цркви.¹¹⁶ Наглашено је и да је

.....
¹¹⁵ Ово певачко друштво је 1877. године, под називом „Неготинска позоришна певачка дружина“, уједињено с неготинском позоришном дружином (активном од 1868). *Корнелије*, Гласник Црквене певачке дружине „Корнелије“, Београд 1883: 128; нав. према: Ђурић Клајн 1981: 7.

¹¹⁶ О појачким приликама у Бечу видети: Пено 2014.

приређивање народних светковина попут светосавских прослава доносило велике тешкоће и да су српски родитељи нерадо прихватили да њихова деца уче веронауку у грчкој цркви, на немачком језику. Отуда је и тежња за оснивањем српске цркве и српске школе, присутна међу бечким Србима још из периода Вуковог живота и рада, постајала у шестој деценији 19. века све израженија и интензивнија. Виловски описује прве кораке ка остварењу ових замисли, које су предузимали угледни српски чиновници и трговци, уз напомену да је српски патријарх Јосиф Рајачић 1860. године известио бечке Србе о одобрењу цара Фрање Јосифа да се отпочне са сакупљањем прилога за изградњу цркве и конституисање српске православне црквено-школске општине.¹¹⁷ Српска црквена заједница добијала је значајне прилоге за изградњу цркве и од организовања концерата и песничких вечери, а као што је већ поменуто, Корнелије Станковић је био један од највећих приложника, одржавши два значајна концерта чији су приходи били намењени црквеном фонду.¹¹⁸ Нажалост, до остварења овог подухвата није дошло због недостатка новчаних средстава, додељени плац за градњу храма изгубљен је и процес изградње српске цркве почео је тек 1890. године.¹¹⁹ У међувремену, Срби су и даље одлазили на богослужења у грчку и руску цркву, а у појединим приликама су успевали да издејствују изнајмљивање простора за самостално служење литургије на црквенословенском језику.

Виловски напомиње да је чежња за домовином међу бечким Србима била посебно изражена у време божићних и ускршњих празничних дана и о светосавским прославама: „Српска литургија, српске песме, народни обичаји могли су их одушевити до ексалтације“ (Виловски 1988: 58). Забележена је успомена на српску литургију која је, на молбу Јована Виловског, године 1871. на Дан Св. Саве служена у грчкој цркви Св. Георгија. Писац саопштава да је службу, уз садејствовање руског ђакона, вршио војни свештеник Јован Кришан, а да је цркве-

.....

¹¹⁷ Виловски наводи да су међу њима били: Ђорђе Стојаковић, тада дворски саветник и члан највишег суда, и Јован Владислав, угледни и богати бечки трговац, дворски саветник Огњеслав Утјешеновић Острожински и тумач у највишем суду, касније и владин саветник Велимир Барбарић, као и трговци Никола Маленица, Димитрије Мировић и Коста Величковић. Виловски 1988: 52–53.

¹¹⁸ „Писмо захвалности художнику Корнелију Станковићу“, Одборски записник, II заседање 13. јула 1861, Архивски фонд цркве Светог Саве у Бечу, за годину 1861; нав. према: Станковић 1994: 29.

¹¹⁹ Свечано освећење новоподигнуте Српске православне цркве у Бечу одржано је 1893. године. Свечаности је присуствовао цар Фрања Јосиф I. Чинодејствовао је митрополит буковинско-далматински из Черновица Силвестер Морарију-Андрејевић, уз асистенцију свештеника Зуркана, руског протe Рајевског, грчких архимандрита Филаретеса и Серафима Серлиндиса. Извршене су велике припреме за дочек цара, а значајну улогу имала је и војна музика. Вид.: Станковић 1994: 65. Многобројни су чланци о овоме догађају у оновременој периодици.

ним хором, састављеним од највиђенијих српских трговаца, управљао трговац Мита Ђорђевић, тада познат под именом „der schöne Mita“. Виловски се присећа и да је светковина закључена сѐлом, на којем су били присутни грађани и ђаци:

Црква је била дупком пуна српскога света. Било је чиновника, официра, трговаца, занатлија, ђака и осталог света у толиком броју, да су они који су доцније дошли једва добили места у цркви. Женски свет био је такође заступљен. Гђа Мина Вукомановићева, кћи Вукова, која се иначе на јавним местима нигде није могла виђати, одстојала је целу службу и затим светковину, која је у цркви приређена у почаст српској деци. Милина је била гледати ову у пуном броју искупљену српску општину. Ни сада, после толико година, не могу да загајим чувства која су ме онда обузимала. Задовољство и одушевљење могло се опазити на свачијем лицу, нарочито када се на крају службе при помену српског светитеља захори из стотину и више грла светосавска песма... (Виловски 1988: 58).

О пионирском ангажовању Корнелија Станковића на пољу српске хорске црквене музике, Виловски је писао истичући велики приложнички концерт који је Станковић одржао с хором 1861. године, у знак подршке подизању бечке српске цркве. О овом запаженом наступу у свечаној дворани *Musikverein*-а, који је изазвао значајну пажњу јавности и представља врхунац уметникове потврде у страном свету, писано је и у штампи. У тексту „Српски духовни концерт“, објављеном у листу *Даница*, посебно је оцењен композиторов успех у очувању изворног народног напева приликом обраде једногласних мелодија за четворогласни хор. Цитирана је и похвала коју је Станковићу упутио његов бечки професор Симон Сехтер (Simon Sechter), уважени аустријски композитор, теоретичар музике и оргуљаш, учитељ потоњих светски познатих музичара, међу којима су били Сигисмунд Талберг (Sigismond Thalberg) и Антон Брукнер (Anton Bruckner). У преписци Корнелија Станковића такође је сачувана ова Сехтерова критика, која драгоцено сведочи о Станковићевом преданом раду у области српске црквене музике, о блиском односу професора и студента и великом Сехтеровом поштовању према овом огранку духовног наслеђа српског народа (вид.: [Аноним] 1861: 171–172).

Као што је у претходним поглављима поменуто, о кључном доприносу пољу српске црквене музике писао је детаљније Михаило Полит Десанчић, износећи податке драгоцене за разумевање композиторовог приступа раду на хармонизовању једногласних црквених напева. Аутор истиче да су Станковић и Симон Сехтер, који је надгледао и помагао Станковићев рад, говорили и о проблемима с којима су се током рада на хармонизацији суочавали.¹²⁰ Полит

.....
¹²⁰ Познато је да је Сехтер, будући да није познавао специфичну мелодијску структуру српског црквеног појања, уз додатне напоре анализирао српске народне напеве како би препознао

истиче да је „тип нашега црквенога појања нешто особито, што није нимало налик на друго западно црквено појање. Ту је нешто, што није ни ‘дур’ ни ‘мол’, па и ритам одступа од правила, што их имамо у музици“ (ПОЛИТ ДЕСАНЧИЋ 2006: 49). Помиње и да му је Александар Морфидис Нисис, „познавалац источног црквеног појања, говорио (...) да оно, што западњаци не разумеју у нашем црквеном појању, да је то тип прастаре јелинске песме“ (ПОЛИТ ДЕСАНЧИЋ 2006: 49–50). Овим запажањима имплицитно је приказано и лично Десанчићево интересовање за област црквеног појања, као и виђење сложеног феномена који ће током 20. века постати предмет музиколошких и богословских истраживања културолошких и музичких веза између византијске и српске, односно грчке појачке традиције.¹²¹

Подаци о Станковићевим контактима са кругом познаника и сарадника Михаила Рајевског, којима је припадао и руски композитор Алексеј Львов (Алексей Фёдорович Львов), сведочи о могућим разменама идеја у вези са радом на пољу хорске црквене музике. Резултатима истраживања руско-српских веза, када је реч о третману једногласног црквеног напева, отворена су и питања о могућим утицајима рада Придворне петербуршке капеле на усмерења Станковићевог ангажовања. Током пете деценије 19. века, под руководством Алексеја Львова, у Петербургу је спроведен рад на хармонизацији обимног корпуса црквених песама целокупног годишњег круга. Могуће је да је идеја о оваквом третману црквеног напева посредним путевима дошла и до Михаила Рајевског, који је исказивао подршку и у вези са Станковићевим радом на истом пољу (уп. РАКХМАНОВА 2006).

Појединости о Станковићевом раду и руско-српским везама на пољу српске црквене музике забележене су и у *Дневнику* Милана Ђ. Милићевића. Индикативни су записи о Милићевићевом познанству и сарадњи с руским писцем и музикологом Владимиром Фјодоровичем Одојевским (Владимир Фёдорович Одоевский, 1804–1869). Према Милићевићевом сведочењу, Одојевски је показивао особито интересовање за наслеђе српског духовног музичког стваралаштва. Забележено је да је 1869. посебно молио да му Милићевић пошаље све постојеће нотне записе српског црквеног појања (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 51). Те белешке, као и оне које потврђују да је Милићевић слао Станковићеве објављене збирке црквених песама заинтересованим пријатељима у Петроград, значајна су

њихове тоналне основе и Станковићу пружио адекватне сугестије за рад на хармонизацији ових мелодија. О овом проблему сведоче и Сехтерова писма упућена Станковићу током 1856. и 1857. године. Вид.: МАРЈАНОВИЋ 2012: 115–126.

¹²¹ Вид.: ŽGANEC 1962; BINGULAC 1971: 369–372; 1974: 557–564; ПЕТРОВИЋ 1990; МОКРАЊАЦ 1996: 3–13; ПЕНО 1999; 2001: 21–29; 2016; ЂОКОВИЋ 2010: 46–112; О Станковићевом раду на хармонизацији једногласних црквених напева вид.: МАРЈАНОВИЋ 2018а: 149–187.

допуна досадашњим истраживањима о поменутиим везама.¹²² О српско-руским контактима и везама на пољу црквене музике посредно говоре и мемоарски записи Савке Суботић. Она нотира да је крајем шездесетих година извесни „богослов К.“ долазио у дом Суботића да се захвали за препоруку коју је од Јована Суботића добио за пријаву за школовање у Кијеву. Исте вечери, према Савкином сведочењу, у дому Суботића је био и један Рус са својом женом, који је пак њеном супругу донео препоруку „ради купљења црквених и народних песама“ (СУБОТИЋ 1910: 5).

Посебна група документарних бележака односи се на допринос ученика и сарадника Велике новосадске православне гимназије на пољу црквеног појања у другој половини 19. века. Уз похвале целокупног дела директора Гимназије Васе Пушибрка (1837–1917), Милан Савић истиче изузетне заслуге за неговање црквеног појања током свих 40 година његове управе (1871–1910) (САВИЋ 2010: 68). У *Порџреџима с њисама*, Јован Грчић такође помиње да је Пушибрк с великом посвећеношћу унапређивао црквено појање у Гимназији, као и да је уз његов подстицај Тихомир Остојић приредио и објавио литургијске песме за мешовити хор (1887) (вид.: ПЕТРОВИЋ 2010: 9–17). Истакнуто је да је Пушибрк у листу *Сѣражилово* (бр. 38, 1887), чији је оснивач и уредник био сам Грчић, у чланку „Српско православно црквено пјеније“ изузетно похвалио Остојићев рад, нагласивши да је њиме омогућено да старо карловачко појање замени утицај страних, „туђинских“ мелодија које „нашем срцу не годе, ма како иначе вештачки биле удешене“.¹²³ Пушибрков коментар односи се уопштено на стране утицаје који су у поље црквене музике продирали посредством рада новоформираних певачких друштава. Упечатљив је, међутим, и помало необичан, његов суд о раду Корнелија Станковића на пољу сакупљања и очувања српског црквеног појања. Пушибрк замера Станковићу да народну песму не репродукује верно, наводећи да се уметнику „свиђало да понешто према своме укусу промени и дотера“, и да је црквеним мелодијама неретко „давао другојачији тон и пратњу, каква не годи нашем уву ни нашем срцу, те нам с тога изгледају његове црквене композиције скоро као туђе“(!). Иако истиче да је са музичке стране Станковићево дело вредно сваке похвале, Пушибрк додатно процењује да је сам хорски слог у његовим хармонизацијама исувише сложен, чак и за највештије певаче, и у овом проблему види објашњење за слабо прихватање Станковићевог „православног црквеног појања“ међу народом у српској

.....
¹²² Аутограф Корнелија Станковића под називом „Гласови“ у заоставштини Одојевског такође сведочи о интересовању руског музиколога за српске црквене мелодије. Вид.: ОДОЈЕВСКИЙ 2005; нав. према: РАКХМАНОВА 2006: 2.

¹²³ Грчић 1924: 16. Вид.: Пушибрк 1887; 1914. О Васи Пушибрку вид. и: ПЕЈОВИЋ 2000: 48–49.

цркви. На фону ове критике, Пушибрк похваљује мелографски и композиторски рад Тихомира Остојића, као и рад на бележењу црквених напева којим су се бавили Гаврило Бољарић и Никола Тајшановић. Истиче да је црквена мелодија у Остојићевим записима „чисто српска, народна“, а да је хармонска пратња „снажна, милозвучна и такођер узета из народа“ (Пушибрк 1887: 600–602).

Пушибрков став о Станковићевом раду чини се необичним, с обзиром на рецепцију уметничког дела још у 19. веку и, посебно, на чињеницу да је Станковић хармонизације заснивао на изворно забележеним напевима српског појања.¹²⁴ Познато је, с друге стране, да су први изданци хорске црквене музике, попут *Лийурџије* Александра Морфидиса Нисиса коју су и ученици Новосадске гимназије изводили током прве етапе увођења вишегласја у богослужење, наилазили на оштру реакцију представника црквене јерархије и других образованих личности које су биле противници такозваног „хармоничног пјенија“, те да се нису ни могла одржати као део богослужења.¹²⁵ Према мишљењу Ђорђа Натошевића (1821–1887), наставника и директора Гимназије током шесте деценије 19. века (1853–1857) и надзорника српских школа, оштро је осуђивано „ново, помодно и театрално певање, извијање, трилирање и цифрање“, којим је онемогућено очување физиономије и карактера изворних српских црквених напева (Натошевић 1858; уп. Милановић 1994: 90). Ово стање је управо било измењено првим извођењима *Лийурџије* Корнелија Станковића, почетком седамдесетих година, напоредо с почетком Пушибркове управе у Гимназији.

Грчићеви записи, на другој страни, обелодањују и појединости о Пушибрковој неслози с Тихомиром Остојићем, која се пре свега одражавала у њиховом различитом односу према естетици хорске црквене музике. Грчић напомиње да је Пушибрк гајио афинитет према пунијем, чак масовном и грубом звуку већег хорског ансамбла, док је Остојић заступао став да се бољи резултати постижу у раду с мањим, добро увежбаним саставом. Истакнуто је такође и да је Пушибрк напослетку увидео исправност Остојићевог становишта, али тек пошто се Остојић због основе њиховог неслагања већ био одрекао позиције наставника појања у Новосадској гимназији (1895).

Грчић описује још једну разлику између Пушибрка и Остојића. Испричано је да је на Туциндан 1896. Остојић замолио управника да божићне пра-

.....
¹²⁴ О овоме сведоче сами рукописи из композиторове заоставштине, који у свему одражавају „прву руку“ Корнелија Станковића. Посебно занимљиве за поређење, хармонизоване црквене песме и оне које су забележене у једногласном облику, такође потврђују да је Станковић у хармонизацијама у деоници сопрана увек доследно бележио непромењену, изворну народну мелодију. Вид.: MARJANOVIĆ 2014; 2018a.

¹²⁵ О почецима вишегласног певања вид.: ТОДОРОВИЋ 1922.

значне дане проведе у манастиру Ковиљу, где га је био позвао игуман Мирон Ђорђевић. Упркос неслагању Васе Пушибрка, који је захтевао да Остојић остане да диригује на празничној служби у Новом Саду, Остојић је одбио, самовољно сугеришући да ће га у дириговању одменити Јован Грчић. Након тог догађаја, Пушибрк је понудио Јовану Грчићу да преузме Остојићево место професора појања у Гимназији. Грчић у записима наводи да му је Остојић веома замерио што је прихватио ту Пушибркову понуду и да од тога тренутка током дугог низа година двојица дотадашњих блиских пријатеља чак нису ни разговарали. Ова слика наружује утисак о односу Тихомира Остојића према Грчићу као његовом личном учитељу и добротвору.

За истраживање историје хорског појања у српским црквама у Новом Саду драгоцен је и податак да је Пушибрк, поучен Остојићевим ставовима о вокалним и техничким могућностима различитих хорских састава, године 1896. од једног великог формирао три мања хорска ансамбла, која су наизменично појала у Саборној, Успенској и Алмашкој цркви.¹²⁶ У *Порирејшима с њи-сама* забележено је, помало непрецизно, да су активности тих хорова биле под руководством ученика Гимназије, учитеља/катихете Милана Ђирића и самог Јована Грчића (Грчић 1924: 96).

Појање у систему школског образовања

У записима Јована Суботића наглашено је да је у 19. веку лепо појање сматрано једним од највећих квалитета у служби сваког учитеља. Посебно поглавље *Идиле*, првог сегмента пишчеве аутобиографије, посвећено је успомени на двојицу учитеља и појаца у Руми. Занимљиво је, притом, да Суботић представља учитеље као искусне појце, али истиче и упечатљиве недостатке када је реч о њиховим гласовним могућностима и вештини појања. Писац портретише Јована Поповића као врсног познаваоца црквеног пјенија у домену теорије, али наглашава и да учитељ због свог „гавранског гласа“ у пракси „није смео уста отворити“ (СУБОТИЋ 1910: 49–50). Истакнуто је да је Поповић познавао ту своју слабост, те је месецима подучавао своје ученике црквеним песмама како би појали уместо њега на свим редовним богослужењима. У овом одељку, писац наговештава да је и сам припадао групи Поповићевих ученика,

¹²⁶ Постоји податак и да је, по жељи једног броја ученика Гимназије да похађају и приватне часове црквеног појања – *осмојласној њјенија*, Васа Пушибрк основао посебан, мали црквени хор у којем су ученици подучавани *Осмојласнику*. И тај ансамбл, као и велики хор који је појао сваке недеље и празника у цркви, водио је Тихомир Остојић; уп. Пашћан Којанов 1960: 101–102. О хорској појачкој традицији у новосадској Саборној цркви вид. и: ЂАКОВИЋ 1994: 113–123.

„славујчића“ који су на вечерњој и јутарњој служби, литургији, часовима, па и на парастосима, преузимали улогу главних појаца. У шaljивом тону, говорећи о себи у трећем лицу, Суботић вреднује сопствене појачке способности:

Је су ли Румљани тим местозаступним певцем били усхићени или само и задовољени, то не налазимо забележено ни код нашег хронисте Нестора ни код мађарског краља Беле бележника; по свој прилици, да певчик није спадао ни у славује ни у славујиће, а и тим се доказало, да је дрека деце у првом детињству извесна мука за мајку и сина, кога двори, али да није сигурна школа за одликовање у конзерваторији (СУБОТИЋ 1910: 50).

Суботић критикује и појање учитеља Илије:

Глас је имао добар, али не знам у којој је конзерваторији научио био, да сваком слогу и певаној стихири дода, место паузе или дужине, слог „га“, „ге“, итд.

Тако је његова херувимска песма гласила овако: „Иже-ге-ге-ге-ге-ге Хе-ге-ге-ру-гу-гу-гу-гу-ви-ги-ги-ми-ги-ги“ итд. Може се мислити, да се мелодија можда и није тако рђаво преливала, али је текст киптио од штампарских погрешака кроз оне стереотипне га, ге, ги, го, гу (...) Зато су га и звали у селу више „учитељ Геда“, него учитељ Илија (СУБОТИЋ 1910: 53).

Податак да је румски учитељ током низа месеци подучавао ученике литургијским песмама представља и посредно сведочанство о тадашњој методологији учења појања (вид.: РЕНО 2005; 2006; ЂОКОВИЋ 2013). У првим деценијама 19. века, када нису постојали нотни записи новијег српског појања, ова вештина је савладавана према старом начину учења – по слуху (уп. РЕНО 2005; 2006; ЂОКОВИЋ 2014: 147–163; ПЕРКОВИЋ, МАНДИЋ 2015: 33–49).

Без обзира на овај метод учења, српске школе у Хабзбуршкој монархији дале су изузетан допринос очувању и неговању српског појања (вид.: ПЕНО 2016: 130–136, 247–251). Драгоцене сведочанства о културном животу Срба у Угарској и о учењу црквеног појања у српској школи у Сентандреји у седмој и осмој деценији 19. века доносе и мемоарске белешке Павла Софрића. Познато је да су у првим, тривијалним сентандрејским основним школама ђаци на првом месту подучавани српском језику, веронауци и црквеном појању, а да су учитељи већином били свештена лица или учитељи „магистри“, који су осим учитељске дужности обављали дужност појаца у цркви, црквењака и звонара (БИКАР 2003: 196–197).

Писац приказује место црквене песме и молитве у распореду свакодневних школских обавеза и активности, детаљно описујући однос ученика према часовима веронауке и појања, као и методiku учења и однос учитеља према ђацима. Према Софрићу, већ при уласку у учионицу ђаци српске школе би

учитеља поздрављали „певајућим гласом“, а дневни распоред часова и других обавеза започињао би и завршавао заједничком молитвом. Писац памти омиљене јутарње молитве *Царју небесниј* и *Ош одра од сна воздвигал мја јеси Госиоди*, напомињући да су ученици, ако би наступао неки од већих црквених празника, на почетку дана обавезно певали и тропар и кондак празника. Истакнуто је да се школски радни дан завршавао литургијском песмом *Сјаси Христие Боже и йомилуј*, уз шаљиви коментар да је стога ова песма ученицима била омиљена: „Зато кад би се о коме ђаку приметило да воле песму *Сјаси Христие Боже* значило је, да је немаран ђак“ (Софрић 1994: 90). Нотирано је да је ова химна, као и молитва Светом духу *Царју небесниј*, била и на уобичајеном „репертоару“ пре и после завршних испита (Софрић 1994: 101).

Пишчеви записи упечатљиво говоре о методици наставе и односу учитеља према ђацима на часовима веронауке. Ова сведочанства потврђују да су у другој половини 19. века у оквирима васпитно-школског система била значајно умножена средства за кажњавање деце (Бикар 2003: 197). Софрић у више наврата говори да је стекао крајње одбојан однос према школи због учитеља који је ученике често физички кажњавао; истакнут је и снажан утисак да тадашњи наставници „нису поимали човека, да у детету нису видели будућег свесног и разборитог створа“, будући искључиво занесени својом силом над невином децом (Софрић 1994: 99). Овај пример убедљиво нарушава слику о детињству у 19. веку као о посебном свету који постоји равноправно са светом одраслих, глорификује се као најлепши део живота и као најчистије доба човечанства, у којем се дете перципира као личност ван свесних моралних дилема и чије су радње и акције лишене моралног контекста (Симић 2006: 136).

Упечатљиве су Софрићеве напомене о значају часова веронауке у школском образовном систему, али и сведочење да су ђаци катихизис на црквенословенском учили с великом муком, механички и без основног разумевања. Ово се јасно види и из поређења које Софрић прави између часослова, псалтира и буквара, наглашавајући да једино штиво из буквара памти дословно у одломцима, јер му је оно било разумљиво и пријемчиво. Писац се сећа да је учитељ Георгије Јосифовић љуто кажњавао свако застајкивање и замуцкивање приликом јавног читања црквенословенског текста, излажући ученике великим непријатностима. Софрић процењује овакво учитељево опхођење као веома удаљено од хришћанског, реторичким питањем подсећајући на основне јеванђељске поруке: „да ли је такав рогобатан начин учења прикладан благој Христовој вери?“ (Софрић 1994: 93).

Предмети попут историје, географије, природних наука и хигијене били су, како сведочи Софрић, занемаривани у програму школског рада, док је на-

гласак био на учењу црквеног појања. Из мноштва немилих сећања на школске дане, писац истиче да је ова област ученицима пружала „једину радост и задовољство“. Напоменуто је да је учитељ Јосифовић био веома добар појац уз кога су ученици савладали значајан број литургијских химни, али и градили музички укусу стичући прве утиске о лепоти црквених мелодија:

Сам учитељ веома се добро разумевао у црквеном појању и радо је примао, ако му се признавало да дубоким разумевањем и осећајем, поји. При појању, упућивао нас је на хармонију, и ову реч прво од њега чух (...)

Обично је ученик најбољег гласа започињао, а ми му следовасмо. У цркви готово највећи део литургије ми ђаци отпојасмо и тешко је било наћи којег год тропара и кондака, а да га не знадосмо отпојати. И читање апостола у цркви наша је дужност била и најопробанији у томе постадосмо „чтецовима“. И мени је та част у део пала (СОФРИЋ 1994: 93).

Софрић пише да су ученици српске школе редовно присуствовали и појали на литургијама, вечерњем, бденију, јутрењу и часовима, као и на погребима, када би носили крст, чираке и рипиде и певали *Свјатииј Боже*. О великим празницима, долазили би у школу раније, да би учитељ преконтролисао да ли су сви уредни, лепо окупани и дотерани. Прочитали би апостол за тај дан, провежбали песме које ће се појати на служби, давана су им упутства за ток читавог церемонијала. Ово пише се сећање представља и значајну допуну сведочанстава о учењу појања „по каталогу“, које је било заступљено и у Карловачкој гимназији, још од времена митрополита Стефана Стратимировића (ПЕТРОВИЋ 1951: 322; нав. према: ЂОКОВИЋ 2014: 149).

А кад огласи прво звоно, учитељ ће рећи: „Ћипровчани пођите!“ и онда они ученици, који су одређени да иду у „ћипровачку“ цркву, построје се и полазе. После ових долажаху они, који имађаху да иду у друге цркве и учитељ би их редом упутио, рекав: „Оповчани полазите!“ и ови би одлазили за „оповачку“ цркву. После њих би рекао: „Пожаревљани полазите!“ и онда би се кренули ученици за „пожаревачку“ цркву. И тако редом, најкасније би се кретали „Саборчани“, тј. они који су одређени били да иду у Саборну цркву. Ова је група ђака најмногбројнија била, јер је уз владикку и највећи број ученика био потребан. У овој сам групи и ја увек био. Ну нама ученицима далеко је пријатније било да идемо у другу коју цркву, јер је овде божија служба далеко краћа била него у Саборној уз владикку, а сем тога се далеко слободније кретасмо без учитељеве контроле. Нарочите су привилегије уживали „Ћипровчани“ где је благи и према деци веома предусретљиви П. Р. био парохом.¹²⁷

.....
¹²⁷ Иницијали П. Р. односе се на свештеника Петра Римског. Иницијале је разрешио Димитрије Е. Стефановић. Софрић 1994: 94.

О благодати у опхођењу учитеља Петра Римског, који је у једном периоду вршио и дужност директора школе, Софрић сведочи у више наврата.¹²⁸ Осим сећања на пријатне тренутке на богослужењима у ћипровачкој цркви, описује и прилику у којој је Римски поштедео ученике телесног кажњавања које је њихов учитељ намеравао да по обичају примени. Директор је затражио да ученици „у знак поправљања“ отпевају васкршњи тропар *Христос воскрес*, а Софрић памти: „ту лепу црквену песму никад нисам таком оданошћу појао као онда“ (СОФРИЋ 1994: 98).

Софрићеве записи кроз неколико нивоа осветљавају строги дух сентандрејске школе. Бележећи успомене на архијерејску литургију на којој је с још двојицом другова пострижен за чтеца (од епископа Арсенија Стојковића), писац напомиње да је ученицима који су активно учествовали у богослужењима школским одредбама било строго забрањено „играње (танцање) и музицирање“ (СОФРИЋ 1994: 94). Овом Софрићевом сећању сродно је и сведочење Јована Суботића о строгом односу према ученицима Карловачке гимназије тридесетих година 19. века. Суботић напомиње да је према критеријумима школског система било непожељно „чешљати косу, имати помодне хаљине и очишћене чизме“, ићи на балове и, посебно, кретати се у женском друштву. Блиско је Софрићевим запажањима о лицемерном приступу сентандрејског вероучитеља према ђацима и Суботићево гледиште о оваквом крутом „калуђерском духу“ и устројству карловачке клирикалне школе: „Буди скроман и понизан! Оно је значило сакривај што више своје предности, а ово, не усуди се навали другога отворено на супрот стати. Из ова два начела истицале су различне ствари“ (СУБОТИЋ 1910: 97).

Документарне белешке о учењу појања у ђачким данима доносе и нова осветљења биографија црквених музичара који су допринели очувању традиције српског појања као мелографи, диригенти и композитори. Тако су пером гимназијског професора Јована Грчића забележене значајне појединости о првим појачким искуствима Тихомира Остојића. Као ученик Велике новосадске гимназије, Остојић је имао прилику да знања стечена на часовима појања примењује и у пракси, на редовним богослужењима. Грчић напомиње да је млади музичар већ као ученик владао целокупним репертоаром песама из Литургије Св. Јована Златоустог и Св. Василија Великог, као и празничним ирмосима. Пријатне боје гласа, вешт у „улажењу у глас“ – у сналажењу у интонативно разноликим мелодијским обрасцима гласова *Осмојласника* – био је један од младих појаца који би „почињао“, док би се остали ученици придруживали након неколико почетних тонова литургијских песама (Грчић 1924: 27–157). С овим

¹²⁸ Римски је био биограф Дионисија Поповића, будимског епископа који је покушао да штампа појачке зборнике с неумума; уп. ПЕТРОВИЋ 1992; ПЕНО 2016: 102, 204.



Типровачка црква и кућа Јакова Игњатовића у Сентандреји
(РОМС LXXXII-14)

практичним искуством и растућим интересовањем за српску традиционалну музичку баштину, Остојић је приступио и подухвату бележења и хармонизовања напева српског појања (1883/1884), којим је непосредно наставио пионирски рад Корнелија Станковића. На основу властитих записа, Остојић је као професор појања подучавао ученике Гимназије основним литургијским песмама и напевима српског *Осмојласника*. У предговору свог нотног издања дао је „Кратко правило црквено за ликовођу и певаче“, драгоцену помоћ за сналажење у сложеном црквеном типичу (вид.: Петровић 1991: 68–77).

Док већина поменутих мемоарских записа говори о црквеном појању у школама с подручја Хабзбуршке монархије, Милан Ђ. Милићевић фактографским дневничким белешкама сведочи и о статусу црквеног појања у школском образовном систему у Кнежевини Србији. Имајући и сам богословско образовање, а показујући кроз многе опаске забележене у дневнику да је гајио посебан однос према црквеном благољепију, Милићевић критички коментарише да се у Богословији Св. Саве у Београду и крајем седме деценије 19. века учење појања одвијало искључиво напамет, по слуху, те и да отуда на овом пољу није било значајнијег напретка (Милићевић 2011: 25). Ово сведочење посредно показује колико је био драгоцен долазак Стевана Мокрањца у Богословију, на место наставника црквеног појања (1901). На основу школских планова и програма за предмет црквено појање, види се да је Мокрањац у настави направио отклон од дотадашњег начина учења песама по слуху, доводећи нови метод у везу с музичким описмењавањем (вид.: Пено 2006; 2016: 146–150, 259–263; Ђоковић 2013: 182–193). У недостатку савременог нотног учила, Мокрањац је током низа година био принуђен да црквене песме исписује на табли, а ученици су их преписивали у своје свеске. Стицајем неповољних финансијских околности у раду Архиепископског сабора, тек је 1908. године, о трошку Богословије, одштампано и прво издање Мокрањчевог *Осмогласника*, који се међу појцима профилисао и до данас остао својеврстан буквар у настави појања (уп. Манојловић 1923: 92; Петровић 1996; Ђоковић 2013: 184; Пено 2016: 146–150).

Појање као део кућног васпитања

Историјско-културолошка истраживања живота у Београду 19. века доносе и различита виђења о приватној животној сфери која потврђују да је у том периоду породица била најбоље место за одгој деце у српском духу и њихову заштиту од страних утицаја. Мајка је, као најважнија фигура током одрастања, била први учитељ с највећим утицајем на децу и на целу породицу (Симић 2006: 139). Према историјским виђењима, деца су од раног детињства упућивана у српске обичаје, приче и песме, узвраћајући искреном приврженошћу и учећи да овако развијену своју љубав према ближњима пренесу на целу отаџбину (Мишковић 2010: 277).

Документарни извори потврђују да су, васпитавана у духу српских обичаја, деца уз мајке од најмлађих дана слушала и учила народне приче и песме, као и тропаре и кондаке великих црквених празника. Међу дневничким записима, Милица Стојадиновић Српкиња издваја сећање на музичке тренутке

с мајком Јелисаветом, која је у слободно време са својом децом савладала тропаре на Божић, Богојављење и Васкрс (уп. ГИКИЋ ПЕТРОВИЋ 2010: 55). Сличну успомену проналазимо у забелешкама Корнелија Станковића. На маргини композиторове рукописне нотне свеске, међу записима песама из Осмоглашника, по завршетку псаламског стиха *Господи возвах* четвртог гласа, забележено је: „С овим гласом ме покојна моја мати у крилу свом’ држећи више пута заспао сам. Лака јој била земљица“ (СТАНКОВИЋ, АСАНУ, бр. 7888, св. 3, књ. В, 81).



Аутограф Корнелија Станковића
(АСАНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. В, 81)

Сродно сведочанство из пера још једног музичког уметника, Јована Ивањишевића, приложено је уз партитуру песме *Јеленче*, за два дечија гласа, објављену у Змајевом *Невену* (1886). Аутор је у својеврсном „манифесту“ сопственог стваралаштва за децу упутио посебан поздрав најмлађим читаоцима тога листа, изражавајући наду да ће они с радошћу и уживањем прихватити његове песме. Објашњено је да кроз његове песме за децу „веје дух народног појања наше народне песме, којом [их] је мајка српска љуљала и гајила“ (нав. према: КОКАНОВИЋ 2005: 253–254).

У белешкама Јована Суботића и Владимира Јовановића поменута су и дирљива сећања на учешће деце у појању на опелима и наговештен је специфични утицај црквене песме на њихов емоционални и духовни развој. Према тим изворима, деца су често учествовала у извођењу погребног напева *Трисветле њесме* (СУБОТИЋ 1910: 63; СИМИЋ 2006: 28). Слично сведочанство налазимо и у дневнику Милана Ђ. Милићевића, који пише о предлогу изнетом на учитељском збору 1869. године, да се сиромашним ђацима купе хаљине како би редовно присуствовали опелима (МИЛИЋЕВИЋ 2011: 109).

С друге стране, живописне слике из детињства Косте Христића, сећања на радосно дочекивање пролећних дана и прослављање Врбице на улицама Београда казују да су деца на Лазареву суботу активно појачки учествовала у

празничној литији. Као и у другим одељцима мемоара у којима говори о музичким догађајима, писац уједно коментарише друштвени статус (овога пута најмлађих) учесника омиљеног друштвеног окупљања. У истом одломку, Христић бележи и успомене из својих ђачких дана, истичући да је са школским друговима из теразијске основне школе и учитељем Пајом Векецким појао у празничном опходу око палилулске Цркве Св. Марка. Осим што посредно говоре о корпусу музичког знања који су деца носила из породичног дома, ови записи делимично осветљавају и питање о учешћу ученика основних школа у Кнежевини Србији у црквеним церемонијалима, којима су ђаци присуствовали заједно с учитељима и свештеницима.¹²⁹

С пролећем се примицао и дан кад је ваљало помишљати и на децу која су целе зиме, у много прилика и у много кућа, била остављена на божју вересију. Тај дан је Врбица, велики празник дечји, велика радост, али и велика брига родитељска. Јер које је дете које је изашло на Врбицу, а да га мајка није чиме поновила? У великој поворци, пропуштајући средином улице литију са заставама што су их црквама даровали разни еснафи и други побожни приложници, иду деца у два реда ивицама тротоара, појући својим ситним гласићима *Обичеје васкрсеније*. У тој поворци има деце из имућних кућа, девојчица у свиленим хаљиницама, кокетним шеширићима и лакованим ципелицама, мушкараца у матроским хаљиницама и морнарским капицама са називом какве наше вароши или брода, једино на тим дечјим капама ћирилицом исписаним. Има ту и сиротињске деце, девојчица у скромним цицаним хаљиницама, шеширићима од просте сламе и јевтиним крпачким ципелицама. Али сви они, измешани славе у један глас Лазарево васкрсење и снажно машу звонцима што им висе о врату на свиленим тракама. У ове деце још нема зависти; она само гледају низа се у своје одело, јер је најлепше оно што је на њима.

Таки смо исти и ми некад били, давно, врло давно. Из теразијске основне школе, која и данас стоји она иста у Дечанској улици, водио нас је на Врбицу наш добри учитељ пок. Паја Векечки. Ишли смо до наше палилулске цркве овако исто, у два реда, звонили и појали...¹³⁰

О једној београдској прослави Лазареве суботе (1893) писао је и Албер Мале у свом дневнику. Занимљиво је запажање да су свештеници у литији,

.....

¹²⁹ Од доношења „Устава народних школа у Књажевству Србије“ (почетком четврте деценије 19. века), до нових закона Михаила Обреновића (1863), у основним школама је био обавезан предмет „црквено појање и рипидно облачење“, ради припремања ђака да учествују у црквеним службама, што су они и чинили заједно с учитељима (свештеницима); уп. ВАСИЉЕВИЋ 2000: 30. Вид. и: ПЕРКОВИЋ РАДАК 2007.

¹³⁰ Христић 1989: 326. Историјски подаци потврђују да су и деца у српским забавиштим крајем 19. века певала црквене химне, међу којима је био и тропар *Обичеје васкрсеније*. Вид.: „Прво српско забавиште у Сомбору“, *Школски лисџ* 12 (1888): 203; нав. према: ПЕРКОВИЋ РАДАК 2007: 205.

која је кренула од Саборне цркве, појали црквене песме „у необичном ритму“. Изнова су пишчеви доживљаји представљени у поређењу с њему блиском традицијом, уз сећања на прослављање истог празника у Француској. Мале не изоставља прилику да коментарише слику друштвених структура и менталитет српског народа. Основни утисак односи се на општу недисциплину и хаотичност коју писац представља као последицу културног плурализма, одраженог у специфичном балканском споју Истока и Запада. О европском утицају Мале посебно говори алудирајући на стварање аристократије у Србији:

На Цветну недељу у Оверњи деца иду у цркву са гранчицама шимшира окићеним машнама на којима висе кобајаги слаткиши, црвени колачи умочени у бели шећер, за којима сам као мали жудео (...) Цвети су и овде дечје славље: само се прослава дешава дан раније, суботом поподне. Улице су малопре биле пуне дечака и девојчица које су маме мање-више вукле за руку, а које су налицкали у најлепша оделца! А сваки од тих човечуљака носио је гранчицу врбе или тополе, на чијој се стабљици, сивкастој на сунцу, пупољци тек отварају, танушни зелени изданци блистави попут смарагда. При сваком покрету јасан звук звончића: свако дете у руци има малено звонце, па се питате нису ли себи ставили у задатак да њиме машу како би све пропевало најрадоснијом звоњавом. Звонцима машу све до цркве, где се очекује долазак прве поворке која је кренула од Саборне цркве (...)

Сва сила деце пење се улицом из Топчидера с врбовим гранчицама у руци, издалека би се рекло да то корача лаган и расцветан жбун. Деца из хора, са светим сличицама, изгубила су се у гомили. На тротоарима с леве стране гурају се радозналци и родитељи. Нема никаквог реда: свако корача како му је воља, расуло је огромно; зачеља чине попови у стихарима који поју неке песме у необичном ритму, и међу собом разговарају кад не певају. У тој је литији читава Србија: дечје хаљинице су измешане, сиротиња се гура уз богате, неред – боље речено дар-мар – у литији. Ово је земља полуевропска-полуисточњачка, народ изнад свега демократски, народ недисциплинован, и без поштовања за хијерархију. А као допуна овој слици целе Србије: тамо на тротоару двадесетак девојчурака у врло елегантној одећи, по последњој зимској моди у Паризу, озбиљно корачају две по две, врло озбиљне, не мешајући се са народним расулом – то је аристократија која ће се овде неизбежно створити, коју стварају жене, а коју овај народ не разуме и неће разумети. То су повратници из Париза и Беча раздражени тврдоглавом тупошћу својих сељана. И неминовно ће доћи до страховитог неспоразума између ових, образоване мањине, и оних, огромне већине која животари (МАЛЕ 1999: 147–148).

Поменута сведочења о неговању црквене песме у породичним оквирима и о подучавању деце да уз музику усвоје смисао и основне поруке литургијских химни показују да је црквена музика, осим у богослужбеном, имала значајан статус у сферама свакодневног, приватног живота међу Србима у 19. веку. У овом контексту индикативни су и записи Јакова Игњатовића, који међу сведо-

чанствима о историјским и друштвеним збивањима, о благу које су Срби из своје домовине током сеоба донели на подручје Угарске, садрже и драгоцену виђења о односу српског народа према црквеној музичкој традицији. Излажући разноврсна сведочанства о улози музике у систему младалачког образовања и васпитања, у специфичном, дидактичком тону, Игњатовић с носталгијом описује дух прошлог времена у којем су „девојке још ирмос појале, а жене мужеве одсеком са ‘ви’ називале“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 278). Писац у *Мемоарима* посебно говори о месту црквене песме у сфери приватног живота, при чему је нарочито занимљив приказ „изношења“ репертоара црквених песама из литургијског у световни, свакодневни контекст кућног музицирања. Игњатовић се присећа певања црквених химни уз клавир, праксе коју су упражњавале припаднице грађанских сентандрејских породица:

У старије доба било је отмених кућа где су госпођице, фрајле, госпе уз клавир црквене песме певале. У Сентандреји недавно је умрла једна стара госпа од породице славних Радивојевића, Ђенерала и капетана, томашевачког јунака. Старији Сентандрејци знаду да је та госпа, још девојком, друштву певала уз клавир херувике и Достојно.¹³¹ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 82).

Још један мемоариста-Сентандрејац, Павле Софрић, оставио је драгоцену забелешку о сличним примерима музичке праксе у домену кућног музицирања. Уз напомену да је директор српске основне школе у Сентандреји протопрезвитер Јован Миликшић, оставши удовац наставио живот са извесном Немцом и њеном мајком која му је водила газдинство, наглашено је да је нова Миликшићева сапутница у слободно време на клавиру свирала ирмосе, херувике, причасне, *Плач Мајке Бојородице* и друге црквене песме (СОФРИЋ 1994: 99).

О распрострањености праксе извођења црквене музике у сфери кућног, клавирског музицирања међу Србима на подручју Хабзбуршке монархије и Аустроугарске сведоче и музичка издања и приватне музичке збирке из друге половине 19. и почетка 20. века. У једној од најави пре штампање *Литургије Св. Јована Златоустог* Корнелија Станковића, објављеној у листу *Даница* (1862), непознати аутор текста је назначио да је Станковић, осим за четворогласни мешовити хор, црквене напеве приредио и за клавир како би били пригодни за „домаћу употребу“ ([АНОНИМ] 1862: 120). У приватним музичким албумима, уз клавирске композиције домаћих и страних аутора, проналазимо и преписе или копије Станковићевих литургијских песама.¹³² Сличан пример

¹³¹ Исти садржај коментарисан је и у следећим радовима: ПЕТРОВИЋ 2003; МАРЈАНОВИЋ 2012; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014.

¹³² У Архиву Музиколошког института сачуван је приватни музички албум који садржи Станковићеве хармонизације литургијских песама *Скажи ми, Господо, Многаја љета и Достојно јесћ*. Архив Музиколошког института, МI-XXI/An 913 (албум 6). Вид. табелу бр. 1.

БОЖИЋНЕ ПЕСМЕ.

1. РОЖДЕСТВО ТВОЈЕ.

удео И. Бајић.

Andante religioso.

PIANO.

Рож-де-ство тво - је Хри-сте Бо - же наш, воз - си -

The first system of the musical score is in G major, 4/4 time, and marked 'Andante religioso'. It features a piano accompaniment with a simple harmonic structure and a vocal line. The lyrics are: 'Рож-де-ство тво - је Хри-сте Бо - же наш, воз - си -'.

ја ми - ро - ви свјет ра зу - ма; вием бо звез-дам

The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The lyrics are: 'ја ми - ро - ви свјет ра зу - ма; вием бо звез-дам'.

слу-жаш-чи звез-до ју у ча ху сја, Те бје кла-ња-ти -

The third system continues the piano accompaniment and vocal line. The lyrics are: 'слу-жаш-чи звез-до ју у ча ху сја, Те бје кла-ња-ти -'.

сја соли пу - прав - ди, и Те - бје вје - дје-ти сви - со - ти во -

The fourth system continues the piano accompaniment and vocal line. The lyrics are: 'сја соли пу - прав - ди, и Те - бје вје - дје-ти сви - со - ти во -'.

сто - ка, Го-спо - - ди сла - ва те - бје.

The fifth system concludes the piece with a final cadence. The lyrics are: 'сто - ка, Го-спо - - ди сла - ва те - бје.'

Исидор Бајић, *Рождество твоје*
(МИ САНУ, MI-XXII/An 927)

су и нотна издања Исидора Бајића, божићне литургијске химне објављене као клавирске композиције са уписаним текстом.¹³³

¹³³ Вид.: БАЈИЋ, *Српска музичка библиотека*, год. 2, бр. 1, Браник, Englemann & Mühlberg, Нови Сад – Leipzig, б. г.

Карактеристична сведочанства о присуству музике у сфери приватног живота доносе и путописни записи Милорада Шапчанина. Писац описује тренутке слободног времена које проводи са својом девојком Љубицом, уз инспиративне разговоре о музици и уз црквену песму. На њено питање уме ли појати, Шапчанин одговара да поји често, и то „како радо“; такође, напоменуто је да је млади љубавни пар неретко и заједно певао:

И обоје певасмо светитељу. Ушавши у побожно расположење, причах јој занимљива места из живота светих. Поменух јој и Стевана Штиљановића и његов тропар: *Ушлишавши сујружница твоја блајовјернаја*. Ова света песма јако јој је годила. Морао сам је готово сваке вечери тихо отпевати. Доцније је и она знала целу, и певала је са мном заједно (...) После сам јој много приповедао о позоришту, о опери, о музици, о живописним галеријама, о музејима, о бечкој околини...¹³⁴ (ШАПЧАНИН 1879: 200–201).

У *Мемоарима* Јакова Игњатовића истакнуто је да су црквене песме употребљавале чак и веселу атмосферу кафанских дружења међу Србима на подручју Хабзбуршке монархије. Писац образлаже свој утисак да је и тај вид музицирања представљао својеврсну потврду оданости српском културном наслеђу, описујући како је једном приликом на путу између фрушкогорских манастира Хопова и Ирига зачуо певање ирмоса које се орило у локалној кафани. На другом месту, присећа се окупљања свог ђачког друштва у кафанама и гостионицама и помиње Кошу Којића из Руме, некадашњег карловачког ђака, у оно време познатог правника, као „слатко и танкопевца“ познатог по умешном извођењу црквених песама. У том амбијенту, посебно је остала упамћена његова интерпретација богојављењске стихире *Глас Госјоден на водах* (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 264).

Књижевни осврти на увођење репертоара црквених песама у праксу приватног, световног музицирања често реферирају и на многољетствија. Најчешће је реч о описима славских, празничних друштвених окупљања и народних весеља, на којима се наздрављало уз овај богослужбени поздрав из Архиепископске литургије.

Приповедање о црквеној музици

Мемоарски записи о појању, посебно они са уписаним коментарима о карактеристикама извођења црквених песама, отварају мноштво питања: у којем се контексту писци приближавају црквеној музици, како доживљавају

¹³⁴ Мало позната стихира у част Светог Стефана Штиљановића снимљена је и објављена у извођењу епископа шумадијског др Саве (Вуковића). Вид.: ПЕТРОВИЋ 2013. О тој црквеној песми писано је у: СТЕФАНОВИЋ 2001: 137–145.

уметност црквеног појања, шта је за њих најупечатљивије у интерпретацији, како коментаришу рецепцију појања у свом непосредном окружењу. Ова питања су директно повезана с аспектима приповедачке поетике аутора у одељцима мемоарских дела посвећених црквеној музици. У појединим случајевима, мемоарски одломци садрже тек сажете податке о црквено-појачкој пракси, док многе примере одликује и значајнији степен поетизације у опису личног учешћа у појању или општег доживљаја црквене музике.

Из фрагментарних мемоарских записа Милана Савића, иако су обележени самокритичким освртом, сазнајемо да је писац прва искуства у појању стекао на богослужењима шездесетих година, као ученик Велике новосадске гимназије. Савић у истом одељку напомиње да није умео добро појати, али да је ипак био вештији од свог школског друга Мише Димитријевића, коме је професор Нинковић нарочито забранио да учествује у појању на службама.¹³⁵

Специфичност свештеничког позива, којем се уз оца посветио и старији брат Јована Суботића, несумњиво је допринела пишчевом интересовању за поезију и црквено појање и изграђивању његовог интимног, личног односа према црквеној песми. Осетљивост на лепоту уметничког израза, коју је стицао и кроз гимназијско школовање у Сремским Карловцима и у Сегедину, писац открива кроз различита сећања на традицију црквеног појања. Као мало који мемоариста, Суботић је и осврт на своје школске дане проткао темама о богослужбеној музици, на посебном месту напомињући да је као дечак и сам учествовао у црквеним службама, радо примајући од учитеља задатак „држања и десне и леве певнице“ у Спасовској цркви у Руми. Погребне богослужбене химне будиле су у писцу специфично снажна осећања. Присећајући се појачког умећа и лепог гласа очевог саслужитеља Тодора Љубинковића, Суботић истиче да су двојица свештеника умилно појали песме на опелу и на великом јутрењу, особито на јутрењу Велике суботе. У завршном сегменту поглавља о својој мајци, бележећи спомен на сахрану попадије Саре, присећа се „дивних укупних стихира“ и тужног, али и утешног, узвишеног одзвука *Трисветле њесме и стихова Вјечнаја ѡамјати* (Суботић 1910: 35).

Будући да је белешке наменио првенствено својој деци, Суботић је аутобиографију обележио поучним тоном и својеврсним „фамилијарним“ карактером, уз мноштво поетизованих осврта на личне доживљаје. Отуда поједини

.....
¹³⁵ САВИЋ 1902: 20. Осим наставе појања, Петар Нинковић водио је у шестој деценији 19. века и наставу српског, латинског и немачког језика, математике, географије и природних наука, а 1862. године био је и привремени управник Велике новосадске гимназије. У сачуваним школским дневницима из овог периода види се да се у Гимназији учило „хармонијско појање“ („Harmonischer Kirchengesang“), а пронађене су и прве оцене из овог предмета. Вид.: ПАШЋАН КОЈАНОВ 1960: 101.

сегменти његових записа изискују и разматрање питања о границама текста и о проблему разлучивања документарних, мемоарских од фикционалних карактеристика жанра. Парадигматични пример представља одломак из *Аутио-биографије* који описује замишљену *Ноћ њед Три Јерарха 1817*, вече уочи Суботићевог рођења. Приказано је навечерје празника у дому добриначке породице у коју долази свештеник Јоаким Суботић и увеличава празнично окупљање лепим појањем. Пишчев лични доживљај и опис свештениковог појања свакако произлазе из посредних сазнања о очевом појању и о рецепцији црквене песме међу домаћинима и гостима за овом славском трпезом:

Тропар Три Јерарха, од таквога певца појан, усхитио је све слушаоце до дубљина душе; и певање би задовољило и најстрожије слушачко ухо, да га нису гдекоји гласови побожних хришћана гостију ту и тамо нарушавали (...)

Но песма ипак испадне на потпуно задовољство домаћина, који је, док је попа појао, скрштених руку стајао, час по час прекрстио се, а час по час главу мало на страну скренуо, и крадом сузу из ока убрисао. Био је сасвим потресен. Духовно је благовао, видело му се да је као у рају (СУБОТИЋ 1910: 5–6).

У кратком одломку мемоара у којем описује атмосферу Карловачког црквено-народног сабора (1879), Тодор Стефановић Виловски црквено појање представља као специфичан вид националног израза:

Архијерејска служба у Саборној цркви, сјај скупочених одежда, монотона али сложна и српском уху толико мила армонија карловачког пјенија, допраћај краљевог комесара у саборницу уз свирку војене музике (...) зар то није разонода, зар то није уживање за сваког Србина у којег није сасвим усахнуло осећање за историјску прошлост нашега народа у овим крајевима и за велики значај оног богато наслеђа што нам је остало иза наших предака, који речју и делом брањаху своју цркву и своју народност? (ВИЛОВСКИ 1988: 420).

Вероватно је да је процена о „монотоном“ карактеру српског појања била условљена пишчевим раскошним искуствима из развијеног музичког живота царске престонице, њених салона, концертних и оперских музичких вечери на којима је негован разгранати репертоар немачке, француске и италијанске световне музике. С друге стране, исти коментар сведочи о ауторовом естетском доживљају мелодијских структура у напевима српског појања, као и о интерпретацији црквених песама – коментар о „сложној“ хармонији потврђује да је Виловски препознавао својеврсну „саборност“ и упеваност појаца као посебан квалитет заједничког појања.

Већ поменути одломак о црквеном слављу о Ивањдану из дневника Милице Стојадиновић сведочи и о њеном односу према појању као према особитом одразу верског и националног опредељења. У романтичарском маниру, ауторка

осветљава интимни доживљај духовне сфере српског народног стваралаштва и делатности: „Има л’ шта трогателније нег кад Србина своме Творцу у славу запоји? Данас кад смо са литијом око цркве ишли, осећала сам да ни за сав брилијант Бразилије не би престала Српкињом бити!“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 85).

Неколико сегмената из документарних дела различитих аутора сведочи и о рецепцији српске духовне музике у иностраној средини, односно о доживљајима које мемоаристи везују за искуство слушања страног црквеног појања. У познатим путописним белешкама *Са Авале на Босфор*, о турнеји Београдског певачког друштва (1895) на челу са Стеваном Ст. Мокрањцем, Драгомир Брзак одушевљено описује доживљај са архијерејске литургије у Софији. Хор је, према његовим речима, с изузетним еланом појао на тој служби којом је начелствовао митрополит Партеније. Истакнута је позитивна реакција присутних верника на хорско појање престоничког ансамбла из Краљевине Србије, уз критички, али и пристрасни осврт на ужитак самих певача у извођењу литургијских песама. Нарочита пажња је, према Брзаку, била посвећена динамичком и драматуршком музичком нијансирању, које је било подобно садржају богослужбених текстова:

Ми смо на јектенија одговарали и поред свег умора, тако прециозно, и складно, да су побожни Хришћани често дизали погледе хору, да виде откуда то час свечано и бурно „величаније“, час тихо и скрушено брујање долази. А кад је наш баритониста, г. С. Станковић, својим звучним гласом, уз тихо брујање кора, отпевао онај свечани ирмос *ангелвоијашче* – и нама се самима дизаше коса у вис од унутарњега усхићења и оног истинског, узвишеног слављења имена Божијег. Одиста је „Бог свуда и на сваком месту“... (БРЗАК 1980: 32).

Готово исповедним тоном писао је и црногорски књаз Никола I Петровић о својим снажним духовним доживљајима и значају црквене музике у перцепцији богослужбеног живота. Ова сећања писца везују за Храм Св. Спиридона и младалачке дане проведене у Трсту, педесетих и шездесетих година 19. века:

Ја сам силно наклоњен цркви. Моја је жеља била да postanем калуђер. Како сам ја раније ревностан био при сваком богослужењу у св. Спиридону, тако је на мене утицало црквено пјеније, сва служба и обреди. Ја сам често пута плакао у црквама од некога усхићења и милине (...) Збогом моје калуђерство, збогом лијепе службе, вечерње и меланхоличне пјесме божје под сводовима храма... (ПЕТРОВИЋ ЊЕГОШ 1988: 32).

О богослужбеној музици у Цркви Св. Спиридона писао је и Владан Ђорђевић у путописним белешкама из 1864. године. Поетски осврт на атмосферу топлог приморског јутра на тршћанском пристаништу употпуњен је описом

„живахног Трста, са својим широким мермерли-улицама, по којима врви небројено света у најразличнијем оделу, са својим лепим црквама, у којима се разливају побожне песме у правим божанским мелодијама“ (ЂОРЂЕВИЋ 1865: 3–4).

На другој страни, путописни сегменти мемоарских успомена Косте Христића из 1883. године носе и упечатљиву музичку димензију пишчевих цариградских доживљаја:

И кад са свих тих галерија, о великим празницима, запоју у тиху ноћ дванаест мујезина у кору и хармонији славећи Бога и Пророка песмом пуном неке источњачке меланхолије, кад погледате како се на сјајној месечини преливају ситни таласи у Мраморном мору, Златном рогу, и Босфору, онда бисте разумели севдах Мустај-кадије Његушевог у Горском вијенцу, коме је Стамбол „купа меда, гора од шећера, бања слатка људскога живота, ђе се виле у шербет купају.“ (ХРИСТИЋ 1989: 182).

Међу путничким успоменама, Христић издваја и сећање на посету Светој Гори, о Ђурђевдану 1890. године, истичући у кратком, поетизованом опису идиличне јутарње атмосфере на острву призиву црквене музике из руског манастира Св. Пантелејмона: „У мирном мору преламаше се светлост са манастирских прозора, а из цркве се, у прозорје, разлегаше крупно руско појање. То је свеноћно бдење, које у светогорским манастирима почиње свечера уочи сваке недеље и празника и које траје целе ноћи до сванућа“ (ХРИСТИЋ 1989: 239). Занимљиво је да је и Љубомир Ненадовић у *Писмима из Италије* истим атрибутом („крупно“) окарактерисао појање које је чуо у руској капели (НЕНАДОВИЋ 1972: 66).

У појединим одломцима писци уз мисли о црквеној музици коментаришу и деликатна питања о нивоима или видовима исказивања побожности оних о којима пишу, посредно говорећи о личним духовним и религијским искуствима. Делимично је већ поменуто да овим темама пажњу нарочито посвећује Јаков Игњатовић, коментаришући да су Срби у Угарској радо ишли у цркву, „које из побожности које што воледу ‘великољепије’ у цркви.“ Наглашена је улога црквене музике у општем доживљају црквене службе: „Црквени обреди код нас ионако су лепо, из песама, пјенија, извире неки оријенталан, меланхоличан тон, па још кад служи владика са своји побочници. На лепо пјеније много се давало, па и иначе на параду“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 105). Истовремено, писац примећује да је за певницом „човек могао правити психологичне штудије о разним степенима побожности“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 106). Негативна критика је превасходно упућена „женској цркви“, због разговора током службе, „вашара и кокетерије“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 106). Сличне утиске, као што је већ било поменуто, истакао је Тодор С. Виловски о непажњи и непримереном понашању

током богослужења међу бечким Српкињама шездесетих година. О истим темама на неколико места у дневнику говори и Албер Мале, коментаришући понашање лаика на службама у Саборној цркви у Београду, у којој се „разговара као на улици“, те „нема утиска побожности“ (МАЛЕ 1999: 93). Још оштрију критику изрекла је Милица Стојадиновић Српкиња истичући да међу Србима „учена и отменија класа већином ништа на цркву и веру не држи“ (СТОЈАДИНОВИЋ 1985: 141).

У мемоарском делу *Прилике из моја живоџа*, Милан Савић цитира писмо Уроша Предића посвећено вестима о болести и последњим данима пред смрт Лазе Костића (1910). Упечатљиви одломци обелодањују различите аспекте Предићевог виђења феномена смрти, приказујући уметникову спознају повезаности садржаја богослужбених песама на опелу са животним искуствима и изазовима с којима се човек сусреће у свакодневици.¹³⁶ Чини се да Предић, изражавајући стрепњу пред помишљу на смрт великог песника, проговара и аутобиографски, аутопоетички. Несумњиво је да изражена размишљања о суштини живота посредно говоре и о Предићевом виђењу сопственог удела у домену сликарског уметничког стваралаштва:

И опет ће се запојати, да је „човек као трава“, и „где је сребро и злато и сва светска сујета“, то ће бити онај крепки, чили, увек младићки Лаза, и његова слава ће бити она свјаческаја сујета. И ми ћемо утрти сузу, уздахнути и глупо продужити свој посао, док се не запоје и нама, да смо били само трава. И са таким мислима у глави ја и даље предочавам себи, да од дана св. Николе до нашег ускрса имам да довршим панчевачку цркву још девет празничних икона...¹³⁷ (САВИЋ 2009: 122).

И старији Предићев савременик Љубомир Ненадовић, из угла верника, говори о односу према смрти, истичући актуелност теолошког приступа у савременом мисаоном дискурсу 19. века: „Благо ономе ко налази лека у бога више него у бразилијанским колачићима. Човеку, кад је у доброј вери на бога, живот је радост, смрт му није страшило. Кад човеку деветнаестог века истргнеш из срца мисао о богу, чиме ћеш му поунити ту велику празнину?“ (НЕНАДОВИЋ 1972: 232).

.....
¹³⁶ О Лази Костићу на болесничкој постељи, на неколико дана пред смрт, вид. и: БУДИМИР 1969: 255–261.

¹³⁷ Предић реферира на сегменте самогласних стихира Светог Јована Дамаскина, које се певају на опелу – стихира, гл. 3: „Таштина је све људско што после смрти не остаје; не остаје богатство, нити прати слава; јер кад смрт наиђе, све се то уништи. Стога завапимо Христу бесмртноме: престављенога од нас упокој, где је обиталиште свих који се веселе“; стихира гл. 4: „Где је приврженост свету? Где је маштање о пролазноме? Где је злато и сребро? Где је мноштво слугу и вреве? Све је прах, све пепео, све сенка...“; стихира гл. 5: „Опомену х се пророка који вапије: ‘Ја сам земља и пепео’“. Вид.: ВЕЛИКИ ТРЕБНИК 1958: 151.

Такође, упечатљиви записи Михаила Полит Десанчића о представама које се тичу феноменологије смрти, нестанка и умирања као појаве која својом неизбежношћу одређује печат, карактер и границу сваког људског напора чине и његове белешке о црквеном појању посебно занимљивим за дубље разматрање.¹³⁸

О пишчевом односу према црквеним ритуалима, односно према њиховом основном садржају и симболици, говоре и путописни записи Владана Ђорђевића забележени после посете капеле у дворцу Мирамаре код Трста:

Па и једно кандило виси с тавана, повелико, али не од сребра или од злата, но од камена, пуно цвећа, које капелицу непрестано кади најсветијим мирисом... О, Бог не тражи сребра ни злата, којим бисмо ближње своје од глади могли спасти, њему је довољан чист тамјан ма из најпростијег суда, њему је довољно искрено кајање, срдачна молитва... Дубоко ме је потресла та капелица, којој је олтар плаво небо, са блиставим иконостасом, с милијардима звезда... у којој су певнице ружични цбунови пуни слаткогласних славуја, у којој је свештеник срце човечије што служи свету службу, говорећи језиком свију народа, осећањем... (ЂОРЂЕВИЋ 1865: 13–14).

Једнако поетични Ђорђевићеви записи о доживљају човекове незнатне величине у поређењу с божанском силом, могли би бити протумачени као одсјај животног става ослоњеног на учења Цркве. Инспирисан доживљеним искуствима из околине Трста, путописац одушевљено говори о уметничком стваралаштву, о општој и личној потреби за музичким изразом:

Кад људе обузме силно какво осећање, они га исказују на различне начине. Неко бурним или тихим акордима на свирци, неко у игри...; неко у цртању или појетисању, неко певањем. И ја сам од оних људи што у узбуђењу певају од срца, не бринући се ни мало да л' им је глас мелодичан, или што ће неко пролазећи крај њега почастити га „пијаницом“, „тишинонарушитељем“ итд. што певају за то, јер морају да певају... (ЂОРЂЕВИЋ 1865: 16).

¹³⁸ Уп. Микавица, „Предговор за мемоаре М. П. Десанчића“, у: Полит Десанчић 2006.

МЕМОАРСКИ ЗАПИСИ И МУЗИЧКА ИСТОРИОГРАФИЈА

Сагледавање документарно-уметничких сведочанстава о српској културној и музичкој историји захтева и подробније тумачење основних карактеристика анализираних жанрова – разматрање стилских оквира који су утицали на формирање приповедачких поетика појединачних писаца и, посебно, промишљање суштине односа између документарног и уметничког (фикционалног) карактера жанрова. Резултат оваквог аналитичког прегледа требало би да буде и путоказ ка одређењу нивоа/степенa документарности мемоарских извора, односно њихове релевантности као извора за историју српске музике.

Вођени потребом за тумачењем основних одлика документарно-уметничких жанрова (мемоара, (ауто)биографија, дневника и путописа) у контексту нашег истраживања, посебну пажњу смо усмерили ка сагледавању тематско-морфолошких тежишта појединачних дела и односа аутора према властитом тексту (који је директно условљен феноменима односа између сфере јавног и приватног), односа између елемената документарног и фикционалног у појединачним књижевним врстама и односа између чина писања и чина читања.

Реторичко-стилски и жанровски оквири

У широком смислу, анализирана мемоарска дела одликују карактеристике прелазног периода између романтизма, бидермајера и реализма. У литерарно, стилски некохерентним типовима мемоарских записа о музици, ове одлике се одражавају на различитим нивоима. С обзиром на књижевноисторијска виђења српске књижевности друге половине 19. века и стваралаштва аутора документарних текстова која смо у овом раду представили као основне изворе, чини се да се у тумачењима позиције Јакова Игњатовића може пронаћи и својеврсни ослонац за разматрање карактеристика целине приказаних мемоарских одломака, из пера различитих аутора. У светлости сагледавања широке поетичке оријентације овде заступљених мемоарских текстова, која

уједињује скуп тачака у прошлости с тренутком сећања/писања, у књижевно-историјској и књижевнотеоријској литератури најдетаљније су тумачени управо вишеслојни стилски комплекси у Игњатовићевим „белешкама о прошлом добу“ (ИВАНИЋ 1990: 58–60). Према речима Драгише Живковића, Игњатовић је књижевноуметнички био упућен на средњоевропску и европску романескну продукцију свога доба и ранијих епоха, а наглашавао је значај народне књижевности за формирање оригиналне националне (ауторске) књижевности, тематски остајући „свој, наш, сентандрејски, новосадски, српски писац и родољубиви прегалац на пољу наше младе и још неразвијене културе и књижевности“ (ЖИВКОВИЋ 1994: 104). Његово стваралаштво је сагледано и кроз призму бидермајера, уметничког стила и начина живота аустријског и немачког живља прве половине 19. века (вид.: ИВАНИЋ 2006: 457–482). Језички израз овог писца оцењен је као реалистички у широком смислу, у којем свако уметничко дело представља својеврсну „слику живота“, док су корени његове стилске провенијенције у 18, чак и 17. веку, не подударујући се с уметничким интенцијама европских писаца-реалиста 19. века (ЖИВКОВИЋ 1994: 111).

У стилском проседеу Јакова Игњатовића, као и у представљеним одломцима мемоарских дела Милице Стојадиновић, Лазе Костића и Јована Суботића, па и у појединим записима Јована Грчића, Тодора Стефановића Виловског и Косте Христића, присуство романтичарске поетике уочљиво је пре свега у оквирима тематских, сижејних комплекса: у примерима трагања за српском самобитношћу, супстанцијално српским, за изворношћу, српским духом, песмама (ИВАНИЋ 1990). Мемоарска нарација поменутих аутора о улози културе и уметности у свакодневици српског живља у Хабзбуршкој монархији и у Србији вођена је уз осетно развијање поменутих тематских топоса. Мит националне величине и славе и доминантно варирање теме родољубља стоје на посебном месту у Игњатовићевим „одама“ изворности српског народног духа на пољу музичког стваралаштва. Већину поменутих описа популарних песама Игњатовић поентира истицањем суштинских разлика између страних и народних, српских мелодија, а о сличним темама говори и Јован Грчић, представљајући клавирске композиције Јована Пачуа засноване на народним музичким мотивима. Превага романтичарских националних идеја и погледа на свет уметности огледа се посебно у Игњатовићевим описима балова, који су махом зачињени коментарима о односу између модерног, страног (најчешће немачког) и српског народног наслеђа.

На различитим нивоима Игњатовићеве нарације, препознатљив је и хердеровски став о јединствености појединачних националних стилова и историјских епоха, као и специфично образлагање доживљаја уметности као израза „духа времена“ (*Zeitgeist*) и „духа нације“ (*Volksgeist*) (вид.: WELLEK 1954: 176–200).

Чини се такође да изложена Игњатовићева виђења стоје у извесној сродности и с Гетеовом идејом о „светској књижевности“, односно с идеалом толеранције међу различитим националним уметничким стиловима (WELLEK 1954: 221–223). У типично романтичарском полету, Игњатовић се у појединим коментарима приближава Хердеровим и Гетеовим виђењима модерне историје стилова: „Сваки народ има у себи својствене лепе мелодије, а међу њима и таквих које се и другом народу допасти могу (...) Имају и Немци врло лепих народних мелодија, али не одговарају, као што рекох, српском осећању и његовом оријенталном карактеру“ (ИГЊАТОВИЋ 1989/1: 82).

Романтичарска потреба за оживљавањем националне прошлости и истицањем значаја српског духовног и културног наслеђа препознатљива је и у приказима програма беседа и концерата, посебно у оквирима мемоарских записа о активностима певачких друштава. Упечатљиве су „опомене“ Лазе Костића упућене српској омладини у Сентандреји, којој је поручено да треба више да цени и негује српску културну традицију, наводи Милана Савића о програму беседа у организацији српских гимназијалаца у Сегедину, као и опаске Бранислава Нушића, Владана Ђорђевића и Косте Христића о играчком репертоару на описаним баловима и игранкама. И у литератури је посебно истакнуто да романтичарска боја *Мојих усјомена* Тодора С. Виловског долази до изражаја у сензибилитету писца којем је „национална ствар“ на првом месту (ВИЛОВСКИ 1988: 550). Ова залагања Виловског и „национално-буднички и патриотски занос“ на пољу српске просвете, културе и културне политике у значајној мери су, као што смо у претходним поглављима показали, повезана с пољем музичке уметности. Порив за изражавањем супстанцијално српског, националног, у посебно интензивној нијанси препознатљив је у освртима Милице Стојадиновић, Јована Суботића и Косте Христића о пољу народне, фолклорне музичке традиције, док запажања Јакова Игњатовића, Јована Суботића, Милана Ђ. Милићевића и Тодора С. Виловског нарочито истичу дејство црквене музике у неговању и очувању српског духовног музичког наслеђа.

Када је реч о самом поетичком концепту који у првом плану одражава страст саморазумевања и естетског самообликовања романтичарског субјекта, он посебно одликује приступ Милице Стојадиновић у дневничким белешкама (уп. РОСИЋ 1994: 9, 59). Ова ауторка на више места упечатљиво истиче значај свог личног односа према музици, подсећајући на ниво стеченог музичког образовања и општа гледишта о пољу културе и уметности. Овим се потврђује и специфични модел дневничког говора у српској књижевности романтизма, који се конституише и кроз ниво покушаја да путем дневничког текста аутор потврди друштвену улогу коју прихвата или себи приписује, подешавајући свој лик према захтевима програмски изабране улоге (па и подвргавајући

противречност интимног аутоцензури и прибегавајући објективизацији најличнијег).¹³⁹ Разматра ли се виђење о програмском и педагошком значају писања дневника у периоду романтизма, поново долазе до изражаја Српкињине морализаторско-педагошке опаске које се тичу односа према култури, народној уметности, религији. Истакнут је статус њеног дневника као јавног манифеста и прогласа националних и културних ставова и као оквира за преиспитивање и релативизовање личног и националног идентитета. Најзад, у књижевнокритичкој литератури је истицано да са дневником Славка Златојевића, У *Фрушкој тори* спада међу најважније, најтипичније интимне документе романтичног духа у нашој књижевности и да је Српкиња представница онога доба у којем су се, под „бледом луном“, уз гитар певале „чувствителне“ песме, када се још веровало у „сродне душе“ и плакало читајући сентименталне књиге (СКЕРЛИЋ 1935: 93–94, 104).

На другој страни, мемоарске слике о културним сферама приватног живота српског грађанства у 19. веку потврђују бидермајерску оријентацију, посебно међу војвођанским, али и код појединих србијанских писаца. Оријентација ка реалистичким формама уочена у прози Јакова Игњатовића сагледана је такође из перспективе бидермајерских особина и везаности за романтичарски концепт књижевности (уп. Живковић 1970: 150). Упечатљив је утисак да су слике из детињства, говор о приватном животу у различитим круговима, интима у сећањима, пером писаца-мемоариста често повезани са сећањима на музичке тренутке. У овом контексту, одабир тема и начин приповедања упућује и на одлике бидермајера као „класичне линије“ у оквирима романтизма, односно као специфичног наставка просветитељског покрета (уп. LANG 1941; нав. према: MARKOVIĆ 2005: 36). Поменута веза је уочљива нарочито у наративи Јакова Игњатовића, Савке и Јована Суботића, Михаила Полит Десанчића, Тодора С. Виловског и Милана Савића о градском дому породица средње класе и музичком животу датог друштвеног слоја, који је у овом периоду подразумевао пре свега кућно музицирање. Видљива је и актуелна промена статуса уметности од привилегије аристократа до општег вида осмишљавања слободног времена. Мемоарска сећања сведоче о уметности као основу за окупљање на забавама имућнијих припадника грађанске класе, чији су салони постајали својеврсни музички и културни центри.

.....
¹³⁹ Други ниво везан је за начин на који се посредством језичке артикулације у дневник уписују и друга значења од оних које би аутор желео да презентује, док трећи упућује на став аутора према процесу вођења дневника, који показује и схватање односа према писању уопште, тј. књижевности саме, чиме се посредно одређује и његов утицај на стварање нове литерарне парадигме. Росић 1994: 58.

Узме ли се у обзир чињеница да је Игњатовићева књижевна провенијенција препозната у приповедачким средствима 18, чак и 17. века, а да су међу овима издвојени реторички корени класицизма и одабране теме које досежу до просветитељских узора, поново се посебно истичу одломци пишчевих сећања о кућном музицирању и балским свечаностима (ИВАНИЋ 1990: 59; 2000: 93; ЖИВКОВИЋ 1994: 111). Већ су поменута живописна сведочанства из Игњатовићевих *Мемоара* о друштвеним окупљањима на баловима и о нормама друштвеног опхођења које су у овим приликама долазиле до изражаја. Као посебности пишчевог језика, и у овим описима могу бити препознате учестале стилско-реторичке фигуре, разноврсне афористичке конструкције, сентенце, антитезе, оксиморонски изрази и поетизовани аналитички коментари (ИВАНИЋ 1990: 58–59). Значајну допуну Игњатовићевих утисака о минулом времену „кад су ‘фрајле’ ишле на бал у шеширу, а са жути рукавицама до лаката, и кад су наше девојке ирмос појале, а жене мужеве одсеком са ‘ви’ називале“, чине и сећања Јована Суботића и Павла Софрића, посебно она о кућном и школском васпитању и образовању младих (ИГЊАТОВИЋ 1989/2: 278).

Конечно, разматрајући кретања и стилске промене у историји српске књижевности током друге половине 19. века, књижевни историчари корене реализма уочавају у програмским поставкама постромантичарске ере (бидермајера), у делима Јакова Игњатовића и Љубомира Ненадовића. Другим речима, епоха реализма је једним делом доживљена као епоха романтичара и предромантичара (Игњатовића, Јована Суботића, Никанора Грујића, Јована Ђорђевића). Сведочанства Јакова Игњатовића о музици и култури такође су дубоко уткана у обиље жанр-слика света које је писац приказивао и у живу причалачку инвенцију која доприноси да се из целине пишчевих *Мемоара* осећа дах реалног живота. Занимљиво је истаћи и да су запажања која се тичу културног и музичког живота претежно формулисана у посебно издвојеним поглављима, уз поједине коментаре изнете на другим местима у *Мемоарима*, што потврђује морфолошко-композициону рапсодичност Игњатовићевог дела, али и утисак да је аутентичност пишчевог искуства битнија од форме приповедања (уп. ИВАНИЋ 1990: 61; ЖИВКОВИЋ 1994: 119).

У тумачењима поетике приповедања у фикционалним прозним делима, примећено је да Игњатовић мења студије карактера особене за ранију прозну традицију, увођењем нових темпоралних фигура, смештајући своје јунаке у „сада и овде“ и чинећи их више миметичким него дидактичким, мање „литерарним“, а више обичним, ближим индивидуалном, искуственом. На сличан начин је протумачена и темпорализација у *Мемоарима* – осим важних историјских догађаја (револуција 1848. и сл.), писац у истој равни текстуализује тренутну моду, манире, популарне мелодије, типични грађански ентеријер.

Изразито хронотопични, одређени местом и временом, појединци који музицирају у Игњатовићевом наративу приказани су у аутентичним жанр-сликама друштвених окупљања (ИВАНИЋ 2009: 44–45).

Блискост реалистичкој поетици препознатљива је и у поучним, дидактичким опаскама и укупном, живописном преношењу меморисаних животних искустава о музици у представљеним документарним изворима. Могло би се рећи да и одломци Ненадовићевих бележака о музичким искуствима из Италије упућују на дидактичке карактеристике жанра путописа, чији је циљ био да побуди истраживачку или авантуристичку страст, али и да поучи, забави и покаже ауторову ученост, сензибилност и смисао за лепо (уп. ЛАТКОВИЋ 1953: 94–101; ПЕКОВИЋ 2001: 16–17).

Јасна реалистичка опсервација, рационални, документарно-научни стил и фактографска једноставност израза, информативно-колоквијални језик у преношењу сећања на музичке догађаје или лична музичка искуства одликују не само сегменте путописних записа Владана Ђорђевића, Драгомира Брзака, Милана Ђ. Милићевића и краља Николе I Петровића, већ и аутобиографска сећања Стеве Тодоровића, дневничке белешке Николе Крстића, Владимира Јовановића, Пере Тодоровића и Милана Ђ. Милићевића, као и поједине сегменте мемоара Наталије Обреновић (уп. ЛАТКОВИЋ 1953: 94–101; ПЕКОВИЋ 2001: 16–17). Усмереност ка спољашњем, јавном контексту, ка друштвеној стварности и збивањима, објективно, непристрасно извештавање о догађајима и личностима без знатнијег трага необичних, екстравагантних детаља, запажања ирационалног или чудесног, интимног, личног, поетизације и артистичког динамизирања мемоарског дискурса, протумачени су и као одлике *Мојих усјомена* Тодора С. Виловског, као изразито реалистичког остварења.¹⁴⁰

Мемоарске записе о музици карактеришу и одлике развијене вуковске, народњачке књижевности, посебно у фолклорно-етнографским „причањима“ Милана Ђ. Милићевића која се односе на поље народне уметности. Такође, документарне белешке откривају оне аспекте фолклорног реализма који се односе на чин причања повезан с обредно-обичајним и забавним ритмом времена. Занимљиво је да се право време причања – односно мемоарског приповедања о музици – у значајном броју примера односи на вечерња радно-забавна сѐла, прѐла или славе, празнике, мобе (уп. ИВАНИЋ 1994: 35, 92). И у овим тематским оквирима долази до изражаја карактеристична промена, пут од приказивања „јавног“ човека и „јавног“ времена, чврсто везаних преко обреда, обичаја и друштвених конвенција, договора за одређене локалитете, до

¹⁴⁰ Чињеница да су мемоари Тодора С. Виловског тумачени и с обзиром на стилску оријентацију романтизма потврђује да обе, романтичарска и реалистичка стилска оријентација паралелно егзистирају у времену којем су ови мемоари посвећени. Вид.: ДАМЈАНОВ 1988: 549.

„приватног“ човека и „приватног“ времена – у фокусу су вечерње седељке доконих људи, изолованих у засебан круг по приватним кућама, салонима, па и кафанама, где је причање (или/и певање, свирање) понекад и трошење вишка времена, проста забава или лични контекст неке судбине (уп. ИВАНИЋ 1994: 35, 92).

У књижевноисторијској литератури истакнуто је да је, узбуркана ратовима (српско-турски, српско-бугарски), устанком босанских Срба, политичким борбама и правним бунама, страначким поделема, градњом државних институција, епоха реализма доста подстицаја за настајање документарних дела имала у спољашњој стварности (ИВАНИЋ 1996: 122). Према овом виђењу, аутори су делимично прихватили изазове владајуће поетике да говоре о средини и околностима, времену и путевима развоја сопствене личности (Симо Матавуљ) или да дају шире слике саме средине (Јаков Игњатовић), док су делимично реаговали на историјске догађаје и околности (Пера Тодоровић, Владан Ђорђевић). И у овом контексту, уочено је да је, прихватајући књижевне норме епохе, мемоаристика реализма и у најинтимнијим жанровима дала предност појавно-спољашњем или интимно-јавном (ИВАНИЋ 1996: 122).

Иако је епоха реализма у целини представљена као она која верује у стабилну, саопштиву и спознатљиву слику света и у поља заједничког искуства као опште вредности, позив на додатну аналитичку пажњу доведен је у везу с проценом о поверењу поетике реализма у преносивост туђег искуства, о неретком настојању мемоариста да појединачним чињеницама личног доживљаја придају општу вредност, као и о склоности да у писаним сећањима идеализују слике из младалачких дана (Остојић, „Предговор“, у: СУБОТИЋ 1910; ИВАНИЋ 1990; 1996: 15). Коначно, чињеница да је у оквирима истраживања књижевне критике епохе реализма уочено јединство различитих естетика и поетика (уместо јединствене поетике или естетике) такође упућује на потребу за тумачењем одабраних мемоарских записа у шире постављеним оквирима (уп. ИВАНИЋ 1998: 47–59; 2003: 19).

Специфичности документарног и фикционалног

У књижевнотеоријској литератури о српској књижевности 19. века, жанрови документарно-уметничке прозе заузимају значајно место као вид специфичног одраза односа стварности и приповедања, кроз фокус личног искуства и стилизације писаца – представљени су као врсте које обједињује позиција јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу с оним који пише (ИВАНИЋ 1996: 122; ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007: 219–224). У општем смислу,

наглашено је њихово угледно место у културној традицији, као начина претварања историјске (или личне) стварности у „збивање“ и „причање“, померањем у фокус субјективизованог искуства и личне стилизације (ИВАНИЋ 1996: 122). Напетост између уметности и стварности, међусобно различитих категорија, сматра се и једним од најопштијих обележја епохе реализма (ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007: 11).

Мемоари су приказани као облик реторичке прозе који у тематском и формалном смислу подлеже усвојеним обрасцима. У случају аутобиографске опредељености аутора, уочено је да мемоари често носе значењски сегмент повезан с реторичким примером, при чему је прошлост нужно повезана са садашњошћу, с разрешењем, *йоуком* (уп. Слапшак, „Поговор“, у: ЂОРЂЕВИЋ 1988: 415). У том смислу, свако мемоарско дело је тумачено као сведочанство о променама културних модела, превлађујућој антрополошкој свести или идеологији. На формалном плану, ове промене су описане као својеврсни комуникацијски кодови или промене у жанровским наклоностима (*дејинство* представља централни део, значењско језгро нововековних мемоара или аутобиографије, у којем „околина“, елементи „формирања“, добијају посебан значај у потоњем формирању приче о сопственом животу).¹⁴¹

На другој страни, међу општим одликама мемоара представљено је приповедање којим је занемарено приказивање приватног живота аутора, а наглашено описивање историјских, друштвених, политичких и културних збивања у којима је аутор непосредно учествовао или је био њихов сведок (ŽIVKOVIĆ 1992: 448; Поповић 2007: 423). У модерној теорији књижевности усталила су се и два термина, повлачећи границу између аутобиографије као „исповести“, интроспективно оријентисане као „приче о себи“ и мемоара као екстровертне биографије с тежиштем на „другоме“, усмерене ка спољашњем свету, другим личностима и историјским догађајима (DUVNJAK RADIĆ 2011: 21). Прелом догађаја кроз ауторову свест и позицију у историји, друштву и култури средине, обезбедио је мемоарима и субјективност аутобиографије (KORDIĆ 1993; Поповић 2007). С обзиром на чињеницу да мемоаристи пишу с веће временске дистанце, приповедању о прошлим временима посебну аутентичност даје ауторов коментар који расветљава узроке, последице и околности под којима су се одиграли одређени догађаји (KORDIĆ 1993; Поповић 2007). Уочено је и да мемоари представљају неканонизован жанр, при чему су сагледане њихове пропустљиве границе према аутобиографији и генолошка веза са дневником (ИВАНИЋ 1990: 54).

Насупрот мемоарске тежње ка приказу шире друштвене панораме, каквом је види аутор, аутобиографија је, у ширем смислу, тумачена кроз усредсређење

¹⁴¹ Слапшак, „Поговор“, у: ЂОРЂЕВИЋ 1988: 416. О мемоарима као историјском извору вид. и: Попов 1993.

на осветљавање унутрашње перспективе аутора и приказивање догађаја које је уско повезано са његовим личним искуством (ŽIVKOVIĆ 1992: 61; ПОПОВИЋ 2007: 63; вид. и: ГрДИНИЋ 1993). Према виђењима Милорада Павића, жанр аутобиографије, као својеврсни „жанр самопотврђивања“, у 19. веку је постао један од кључних прозних жанрова српске књижевности, отворивши могућност изражавања нове осећајности европеизираниог представника грађанског друштва у успону (нав. према: РОСИЋ 1994: 49). Актуелност аутобиографије проистичала је из непосредне везаности за проблем културног и литерарног идентитета српског народа.

Примећено је да, када је реч о тематско-формалним тежиштима, у већини мемоарско-аутобиографских остварења српске књижевности у 19. веку прво место по учесталости, као и по уметничкој остварености, припада теми детињства, и да су ови одломци приповедно најцеловитије јединице прозних дела (ИВАНИЋ 1995: 22). Овакав естетски и морфолошки статус поменуте теме је протумачен с обзиром на чињеницу о снажној вези између доживљаја и околности живота у детињству и каснијег избора животног пута, предсказивања, наговештаја и пројеката отворених могућности развоја личности (ИВАНИЋ 1995: 22). У датом аналитичком контексту долазе до изражаја и мемоарско-аутобиографски записи о музици, као значајан сегмент сећања на приватност детињства (Јован Суботић, Виловски, Савић, Христић, Игњатовић, Костић, краљица Наталија Обреновић, Матавуљ, Српкиња). Музика представља незаборавни део првих упамћених животних искустава, времена проведеног у родитељској кући, времена школовања и припремања за касније животно доба (уп. ПОПОВИЋ, ТИМОТИЈЕВИЋ, РИСТОВИЋ 2011).

Запажено је, такође, да су веће целине мемоарске прозе у епохи реализма (односно у прелазном периоду романтизам/реализам) саткане на основу забележака о познанствима и сусретима са савременицима (ИВАНИЋ 1995: 29). Студије о српској мемоаристици 19. века показују да је велики део успомена Јована Суботића, Игњатовића, Виловског, Матавуља, Полит Десанчића, као и скуп Савићевих биографских записа *Наши сѝари* или Грчићеви *Портрети с ѝисама*, грађен управо на портрету као тематско-морфолошком тежишту. Реч је о успоменама на личности разноликог профила: од националних вођа и владара, оснивача политичких покрета и идеолога, до утицајних књижевних реформатора и писаца. Анализа извора потврђује да у ову прозу улазе и појединци из потпуно приватне сфере, независно од њихове јавне улоге и значаја, међу којима су неретко и музичари, мање или више познати уметници, и посебно, музички активни лаици (ИВАНИЋ 1990: 58; 1991: 388; 1995: 23). Портретисани су композитори, инструментални и вокални музички извођачи, чланови знаменитих институција културе, интелектуалних кругова и заједница, као

и анонимни али истакнути појединци, народни певачи и свирачи (гуслар као национални бард итд.).

Специфично укрштање сфере приватног и јавног живота значајно је условило одлике поетике приповедања, односно стила мемоаристичког изражавања појединачних аутора. Уочено је да су посебно у 19. веку, у доба ширења писмености и штампане речи, у ери демократизације јавног живота, мемоарске теме биле усмерене из национално-религиозно-историјског у правцу приватног живота. Овим су додатно нарушене и границе између мемоара и аутобиографије и створене хибридне књижевне творевине (које у једном сегменту доносе аутобиографске слике детињства, а у другом мемоарске описе јавног живота аутора и његових савременика) (ИВАНИЋ 1990: 54). При томе, наглашено је да је круг приватности и личног искуства и у приказу јавног деловања бивао толико изразит да су мемоарске тенденције неретко и неутралисане (ИВАНИЋ 1990: 54).

Интимна сећања мемоариста често су саткана од сећања на музику, која је представљена као изузетно важан, свакодневни животни садржај. Реч је о пракси музицирања у оквиру грађанског породичног дома (Савић, краљица Наталија, Крстић, Јован и Савка Суботић, Игњатовић, Милићевић), на селима, прелима и мобама, у сеоском окружењу (Српкиња, Христић, Костић, Матавуљ). У збиру коментара о црквеној музици предочена су, осим података о њеној основној, богослужбеној функцији и појединцима који су посебно допринели развоју ове области српског духовног стваралаштва у другој половини 19. века, значајна сведочанства о присуству црквене песме у сфери приватног живота (Игњатовић, Виловски, Костић), па и слободна, лична освртања писаца на деликатна питања о аспектима побожности, њеном исказивању у контекстима индивидуалног или колективног изражавања (Српкиња, Игњатовић, Ђорђевић). С друге стране, прикази статуса музике у јавном друштвеном животу неретко носе печат алузија или конкретне везе с политичким приликама и другим друштвеним дешавањима (Игњатовић, Виловски, Крстић, Ђорђевић, Јовановић, Милићевић, Костић).

Прелом општих, јавних прилика кроз свет унутарњег доживљаја писаца условљава и деликатни преплет документарних и фикционалних слојева мемоарског приповедања. Књижевнотеоријским истраживањима је потврђено да, „као што се фикционална литература не да замислити без примеса истинитости, тако се ни документарно-уметничка не да потврдити као чиста истина“ (ИВАНИЋ 1995: 19). Утврђено је и да је истинитост исказа у мемоарским текстовима неретко прилагођавана намери онога који их саопштава. С друге стране, наглашено је да оба типа литературе, „измишљена“ и „истинита“, подлежу истим схемама и поступцима стварања смисла у описивању и приповедању, било да се ради о стварном или о замишљеном искуству (ИВАНИЋ 1995: 19).

Отуда, констатована је условност документарног и релативност и релативна аутономност естетског у мемоарско-биографским делима (ИВАНИЋ 1991: 379).

Феномен овог односа убраја се међу основне карактеристике појединачних документарно-уметничких врста. Према општој дефиницији, у аутобиографији постоји дилема око веродостојности исказаног, због временске удаљености тренутака о којима аутор пише и субјективног односа према догађајима и личностима, али управо претпоставка да излаже истините догађаје издваја аутобиографију у односу на биографски роман или романсирану аутобиографију. Сходно циљу којем аутор тежи, теоријска литература разликује документарно-историјски тип аутобиографије, где је уз ауторов живот приказан и низ друштвено-историјских догађаја којима је аутор био сведок (што овај жанр приближава мемоарима), и онај који је потпуно усредсређен на саму личност аутора, који одликује лични, исповедни тон (ПОПОВИЋ 2007; о аутобиографији вид. и: Зборник *XVIII столеће* 1993).

Сложене жанровске карактеристике дневника такође су у литератури тумачене с обзиром на аспекте односа „документарно–фикционално“. Форма дневничких записа, као веродостојног описа догађаја у којима је аутор сам учествовао, сачињених уз значајно већи ниво субјективности у приступу грађи и у њеном изношењу, у односу на овај ниво у мемоарима, сагледана је у контексту изразите тежње ка документарности, али и склоности ка рефлексивности и исповести, те бележењу најситнијих запажања и догађаја, у уобличавању посебне врсте фикционалне приповести (ŽIVKOVIĆ 1992: 144). Дневници се, у том смислу, разликују према садржају, приказујући спољашње догађаје из ауторовог живота или приватну, интимну страну пишчеве личности, када постају блиски исповестима.

Специфичности ове прозне врсте тумачене су на основу релативности опозиција документарно/књижевно, истинито/измишљено, унутрашње/спољашње, своје/туђе, приватно/јавно, као својеврсног *йривиде* скривеног у срцу жанра, у парадоксалном противречју између фактографске „поузданости“ и „произвољности“ естетске организације (РОСИЋ 1994: 5). Одлике које одражавају отвореност и адаптилност дневничке форме, њену суштинску повезаност са самим чином писања, такође су условљене проблематиком односа приватног и јавног (РОСИЋ 1994: 5).

У овом контексту долази до изражаја и слојевита природа путописног жанра. Као изразито отворена форма, у којој се могу наћи најразличитији типови дискурса, од историјског и есејистичког, до лирског и емотивног, писани у облику писама, дневника или мемоара, са могућношћу трансформисања и у романескну форму или епско-лирску врсту, интегрисања дневника-есеја, аутобиографије, епистоларног дискурса, етнографског есеја, географског,

етнолошког, историјског, уметничког дискурса, путописи су окарактерисани и изузетном разноврсношћу, нестабилношћу у жанровском погледу (ŽIVKOVIĆ 1992: 669; ПОПОВИЋ 2007: 592; БОЖИЋ 2013: 182). У прози или стиху, као роман, пикарески роман или писмо, путописни фељтон или есеј, репортажа, извештај, културно-историјска или било која друга расправа, путопис је тумачен као текст који пружа обиље фактографских података или сасвим лични исказ аутора. Због овакве формалне неухватљивости и прилагодљивости исказа, путопис је разноврсно ишчитаван: као фолклорни, географски, историјски, политички, картографски, етнолошки, аутобиографски текст, а посебно као историја свакодневног живота и омиљена разонода у путничкој пракси образованих кругова, који су у 19. веку изградили културу путовања (Reisekultur) (ПЕКОВИЋ 2001: 14). Сложеност проблема одређења границе између путописа и дневника, писама, дефинисања путописне литературе и одређивања границе између књижевног и некњижевног путописа коментарисана је и с обзиром на подложност путописа разноврсним ванкњижевним утицајима: политичким, артистичким, културним, научним (ПЕКОВИЋ 2001: 11).

Премда путопис у ужем смислу речи подразумева текст који је настао као директан продукт путничке инспирације и који се отеловљује кроз призму стварног путовања, студије књижевних историчара и теоретичара истичу амбивалентан однос путописа према стварности: жанр лебди између екстремне субјективности и фикционализације, између имагинације и рефлексије (ПОПОВИЋ 2007). Поставља се питање права да се стварност реинтерпретира кроз медијум личног искуства, а основна напетост путописа постаје довођење у равнотежу информативне (интелектуалне) и естетске (поетске) функције (БОЖИЋ 2013: 181, 183). Поглед на путопис као књижевни жанр формиран у раздобљу романтизма доноси и увид у својеврсну синтезу субјективности доживљаја и описаног објекта, при чему су афирмисани ауторов аутентични поглед, машта, рефлексивност, идиосинкразија, лиризам: „путописац или приповедач обилази неку земљу (крај, град), упознаје житеље и странце, одаје се сновима и фантазијама, савлађује размак између свог и туђег како би испричао пријемчиву причу“ (БОЖИЋ 2013: 182–183). Истицање путопишчеве субјективности, притом, подразумева залагање за процену ауторове активне улоге у перципирању света, које за последицу има уочљиву разлику између реалних предмета и њихове симболизације у путопису као књижевном тексту (вид.: МИЛИЈИЋ 1995: 11).

Документарни записи о музици у многим аспектима подлежу анализи поменутих релација. Упечатљиве су разлике између приповедања о музици кроз кратке фактографске извештаје (вести о одржаним музичким дешавањима, о активностима појединаца и институција и сл.) на једној страни и, на другој, опширнијих, често и фикционално поетизованих описа музичких

дешавања или личних доживљаја музичких искустава, неретко и с упливом музичке терминологије у језик приповедања. Један од најупечатљивијих примера су одломци аутобиографских успомена Јована Суботића. Књижевноисторијске студије истичу да су у том делу међу најуспелијим сликама из детињства издвојене управо оне у којима се мешају приче, фикција, мутно сећање и идеализација (уп. ИВАНИЋ 1995). Међу њима је и приповедање о навечерју уочи празника Св. Три јерарха (1817. године), вечери Суботићевог рођења (!). Писац опширно и сликовито, а заправо замишљено, идеализовано, или на основу прича које је и сам слушао, описује појање свог оца, добриначког свештеника Јоакима Суботића. Исти писац идилично пише о већини сећања из детињства, међу којима су и успомене на музички живот родног краја, народне песме и обичаје. Виши степен поетизације одликује и Суботићеве утиске након посете венецијанском позоришту и опери (замишљање како у свечано украшеној позоришној сали свира оркестар под управом Вердија или Доницетија). Специфичан пример су и записи Бранислава Нушића, који у делу *Сћари Београд* „наступа“ мемоарски, али догађаје из доба свог раног детињства описује с обзиром на посредна, секундарна сведочанства о култури и уметности, у контексту општих друштвених дешавања у Србији, у другој половини 19. века. Карактеристичан ниво поетизације присутан је у путописним белешкама Љубомира Ненадовића, као и у поменутих одломцима у којима Драгомир Брзак или Владан Ђорђевић читаоцу откривају и интимне слојеве личног религиозног искуства и духовних настројења.

Уочавање поменутих разлика води ка одређењу нивоа документарности појединачних извора као грађе која омогућује или потврђује легитимитет музиколошких и других увида у сегменте историјских токова српске музике (MARJANOVIĆ 2018c). Замишљени, фикционално обојени мемоарски одломци, притом, посебно привлаче истраживачку пажњу, завређујући и да постану засебна тема истраживања присуства музике / музичких тема у романима, приповеткама и другим жанровима фикционалне књижевности, као показатељ да је музика дубоко уткана у интимни стваралачки свет писаца. Као један од могућих примера, издваја се питање неразлучивости аутобиографског/мемоарског од фикционалног као једна од често коментарисаних тема у књижевнотеоријским студијама о мемоарским записима Јакова Игњатовића. Као вид наративне уметности бидермајерског типа, мемоарски Игњатовићев записи сврстани су у праву уметничку нарацију, по стилу веома блиску романескном приповедању. Истакнуто је да је веза између пишчеве публицистике и мемоарских бележака, с једне стране, и његове уметничке нарације, с друге стране, толико велика да се читави пасажии из његових мемоара могу укључити

у његове романе и приповетке.¹⁴² Најзад, аутобиографски елементи као стилски знак бидермајера тумачени су и као део раног реалистичко-натуралистичког проседа књижевности Игњатовићевог доба. О сродности пишчеве мемоарске и романескне поетике сведоче и често коментарисани одломци о музици из *Мемоара*, односно из романа *Вечийи младожења* и *Тридесет година из животоа Милана Наранџића* (КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014).

Документарно-уметнички жанрови на размеђи приватног и јавног

Питања о односу стварног и замишљеног, измаштаног или представљеног богатијим језиком од тек информативног, фактографског говора, повезана су и с проблемом „посвете“ сачињених записа ужем, тј. ширем аудиторијуму читалаца, с феноменом односа писаца према *грујом*, тј. с проблематиком односа према тренутку писања и тренутку читања. Јавља се потреба за тумачењем поетике писања (имплицитне и експлицитне поетике писаца) и поетике читања (проучавања књижевнотеоријске мисли) и осветљавањем питања како други, а не аутор, препознају и интерпретирају (реалистичко) мемоарско дело (ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007: 386). У тим оквирима долази до изражаја и чињеница да је покушај рецепције једне поетике само покушај изоштравања сопствене осетљивости за ону поетику коју истраживач перципира из контекста којим је захваћен и који му даје варљиву, тренутну, али ипак централну интерпретативну позицију (ИВАНИЋ, ВУКИЋЕВИЋ 2007: 386).

Тумачења о пресудном значају категорије *грујој* за естетску комуникацију, која продубљује назначени проблем и поентира га у равни саме језичке артикулације, заснована су, у књижевнотеоријским прегледима, на теорији Михаила Бахтина. Према том виђењу, сам аутор, свесно или подсвесно потпомаже естетску рецепцију свог „неуметничког“ текста, позивајући се на присуство и поглед другог (РОСИЋ 1994: 14–15; уп. БАХТИН 2002: 33–34, 35–41). Чини се да је, у целини, сабране документарно-уметничке белешке оправдано сагледавати и с обзиром на појмове аутоцензуре, стварања специфичне слике о себи (ја-за-друге), као поступка којим се прави лик аутора прикрива фиктивним, а истински глас пригушује привидно исповедним тоном ауторовог саопштавања истине о сопственом животу (РОСИЋ 1994: 14–15; уп. БАХТИН 2002).

.....
¹⁴² БОШКОВ 1960: 185–205; ЖИВКОВИЋ 1994: 230. Међу ликовима „узетим из живота“, који се појављују у Игњатовићевим романима, Скерлић издваја: Васу Решпекта, породицу Огњан, Шамику и Перу, Милана Наранџића. Профили њихових књижевних ликова саткани су по узору на карактере одабраних сентандрејских грађана, које је Игњатовић и лично познавао.

Комплексне жанровске карактеристике дневника као документарно-нефикционалне прозне врсте тумачене су као одлике које објашњавају отвореност и адаптилност дневничке форме, њену суштинску повезаност са самим чином писања и поменутом противречношћу између фактографске „поузданости“ и „произвољности“ естетске организације (РОСИЋ 1994: 5). У тој светлости је и теза о изразито приватном карактеру дневничких бележака (писање из интимних разлога, без намере објављивања итд.; дневник никоме није упућен, за разлику од писма, стваран у осами, текст структурисан као неприкосновено интимни простор, обележен строгим разграничавањем приватног и јавног) оспоравана тезом о присуству свести о *друјом*, категорији која управо открива одговоре на питање о природи дневничког жанра (РОСИЋ 1994: 13).

У светлости свега наведеног, реторички и комуникацијски, и положај мемоара је у ширем смислу одређен као положај отвореног дела, будући да је „спонтано“ мемоарско писање процењено као пажљиво програмирано за „време читања“ и глас *друјої*, односно да се конструкција успомена као нарације одвија и коначно открива тек у времену читања (уп. СЛАПШАК 1988). Постмодернистички аналитички прегледи жанровских карактеристика путописа такође су придружени тумачењима питања о изазову говора о стварности и о *друјом*, који неминовно мења перспективу онога што се традиционално доживљава као идентитет неког писца (БОЖИЋ 2013: 180). Двозначност путописа између чињенице и фикције одређује и отвореност, протејску трансформативност овог жанра (БОЖИЋ 2013: 185).

Сагледавање представљених мемоарских извора у овим оквирима такође упућује на потребу за додатним промишљањем о нивоима или типовима њихове документарности. Отвара се могућност да и сведочанства о музици, у контексту целине документарних текстова, буду схваћена не само у светлости идеје о приказивању општих, савремених културних прилика, него и посебних личних афинитета писаца, с циљем креирања адекватног, можда и улепшаног или идеализованог аутопортрета. У сваком случају, поново је уочљива разлика између записа које одликује фактографски карактер, виши степен документарности и објективности, у односу на записе поетског типа. Латентно се издвајају групе мемоарских бележака сачињених с назначеном „посветом“, унапред осмишљеног садржаја и основне поруке, и оне које одају утисак о потреби писца за остајањем у сфери интимног, приватног, без јаснијег исказивања намере да записе упути одређеном читаоцу. Чини се оправданим да и у овом контексту буду издвојени примери који (макар посредно) маркирају поменути разлику, а уједно и аспекте односа писаца-мемоариста према „музичком питању“. Досадашњи књижевноисторијски и књижевнокритички, књижевнотеоријски аналитички прегледи мемоарских текстова инспирација су

за постављање питања: из које перспективе и с којом намером писци преносе слике о актуелностима у свету културе и уметности, на основу којих критеријума одабирају информације које саопштавају, да ли и у којој мери се чини да „конструишу“/улепшавају сопствени уметнички профил?

У тону већ развијених коментара о приповедачким поступцима Јована Суботића, значајно је нагласити да је овај писац аутобиографске белешке преваходно упутио својој породици. О основној идеји и мотивацији за писање, која је подразумевала идеју о накнадном објављивању написаног, јасно сведоче и записи Савке Суботић, која наводи да је приликом боравка у Загребу и Карловцу рукопис аутобиографије Јована Суботића био изгубљен, и да га је њен супруг потом изнова писао (вид.: Столић, „Савка Суботић – слика једног света“, у: Суботић 2001: 19–28). Писац јасно показује потребу да, у целини приче о токовима и специфичностима својих животних искустава, деци пренесе утиске о лепоти и значају музике, као изразито вредног садржаја свакодневице. Осим што настоји да искаже интимну и породичну везаност за репертоар црквене, духовне музике, као и одушевљење традицијом народног музичког стваралаштва, Суботић говори и о другим музичким жанровима и музичким догађајима, у контекстима сећања на школовање и укупан период одрастања и сазревања у домаћој и страним срединама. Можда баш отуда што се обраћа најближима и узима слободу да у својим исказима заузме позицију онога који слободно, с наглашеним нараторским, песничким уживањем прича причу, не устежући се да коментаре о стварним догађајима каткад и обогати тоном домишљеног, измаштаног или улепшаног.

Драгоценост по себи као мемоари супружника, сећања Јована и Савке Суботић такође су занимљива и за упоредно сагледавање, посебно за тумачења односа писца према чину писања, тј. односа између приватног и јавног. За разлику од свог супруга, Савка Суботић *Успомене* пише у позним годинама, чак и не пратећи хронолошки ток догађаја које описује. Примећено је да ауторка у мемоарима скицира време у којем је живела, више него што пише о свом животу, као и да тенденциозно одваја сферу приватног од јавног (нпр. веома ретко говори о личном односу са супругом). За разлику од Јована Суботића, она и о музици пише фактографски, информативно, повезујући ту област увек са ширим контекстом културних дешавања (учење клавира и друштвена окупљања у оквиру којих се музицира представља као јединствени показатељ друштвеног престижа).

У контексту говора о односу између приватног и јавног у мемоарском писању, нарочито је упечатљив пример дневника Милице Стојадиновић. Иако је писала тоном романтичарског „осамљеника“, утврђено је да је ауторка помно водила бригу о будућем објављивању својих записа. Потврду налазимо већ

у преписци са Ђорђеом Рајковићем у којој се Српкиња у више наврата жали на немарност других или на своју бригу због издавања дневника.¹⁴³ Свесним ауторкиним укидањем опозиције „приватно – јавно“ постављено је и питање да ли се заиста ради о дневничком тексту или о књижевном делу насталом на основу дневничког предлошка, односно питање о аспектима тумачења/читања таквог текста (Протић 1986: 145–146). Само опредељење песникиње за дневничку форму протумачено је и као изазов јавном мњењу и традиционалном начину на који се у српској књижевности средином 19. века постављао проблем личног и колективног идентитета. Објављивањем дневника Милице Стојадиновић први пут су јавности представљени записи интимног говора, који су од значаја пре свега за интимну историју субјекта (Росић 1994: 92). С друге стране, несумњиво је да је и скуп њених записа о музици, посебно списак традиционалних народних песама (песме на раду, песме годишњег и животног циклуса), сачињен по налогу Вука Караџића, усаглашен и с циљем да постане значајан историјски прилог грађи за истраживање српске књижевне и музичке културне традиције.

Карактеристични однос према проблему „приватно – јавно“ у приступу писању показује и Јован Грчић. Посебно је занимљиво да, представљајући личност и делатност Јована Пачуа, писац издваја два Пачуова писма (оба датирана у Загребу, 1894. и 1895) наглашавајући да су „за јавност“ – чиме посредно проговара и о поступцима цензуре у писању о својим савременицима и сарадницима. Исказ да би на основу блиског породичног пријатељства о Пачуу могао много говорити, али да се у томе свесно ограничава, упућује и на дубље промишљање повода Грчићеве уздржаности и дискреције.

Уобличени као скуп текстова различитог садржаја, писани разноврсним поводима, *Записи стари Београђанина* Косте Христића такође су, као и Суботићеве, обједињени посветом. У овом случају, она с једне стране има приватни, а с друге јавни карактер – реч је о спомену на оца Николу Христића и на кнеза Михаила Обреновића (уп. Лалић, „Стари Београђанин“, у: Христић 1989: 526). Као и целина Христићевих текстова, рекло би се да би и белешке о музичком животу Београда могле бити оцењене као „патриотски интонирано супротстављање историјском заборава“. Већ је процењено да писац, обдарен изразитом меморијом, једнако живо и са реалистичком опсервацијом представља галерију ликова: вршњаке из основне, средње, па и Велике школе, паралелно и наставнике, и да, као сведок или саучесник, предочава оштре снимке иначе минулог времена карактеристичним контрастирањем прошлог и садашњег, желећи уједно да забави и поучи читаоца (уп. Лалић, „Стари Београђанин“, у: Христић 1989: 534–535). Различити музички садржаји, истакнути појединци

.....
¹⁴³ Поменута писма су објављена у: Гикић 1991: 82–85; нав. према: Росић 1994: 89.

у свету музике, разноврсни контексти друштвених окупљања уз музику, за Христића су посебно вредни и инспиративни садржаји о којима треба писати. Христићево приповедање одликује, као што је већ поменуто, и особено позиционирање света музике у сферу између приватног и јавног (приватно-јавни карактер балова; прослава педесетогодишњице Таковског устанка, на којој кнез Михаило с гостима и народом игра коло у топчидерском парку, и сл.).

Већ у општим прегледима делатности Тодора Стефановића Виловског истакнуто је да он није био књижевни уметник, већ књижевни посленик, како је схватано у 19. веку, што подразумева широку књижевно-културну активност која је више аниматорска, иницијаторска, организациона, популаризаторска, него стваралачка. У истој перспективи посматрани су и његови мемоари, односно њихова документарна, пре него литерарна вредност (ДАМЈАНОВ 1988: 545). При томе је ипак наглашен значај перспективе из које је овај посвећени културни радник, новинар, политичар и активни учесник важних друштвених збивања одсликао и атмосферу у српској култури крајем 19. и почетком 20. века. Рекло би се да портрети значајних личности из света музичке уметности, као још једна потврда о интересовању Виловског за низ појава које су пратиле главне друштвено-културне токове у другој половини 19. века, представљају посебно важан прилог корпусу грађе за истраживање српске културне и уметничке историје. Интересантно је да, иако усмерава *Моје усјомене* ка спољашњем свету, пре свега ка делатности својих савременика, сасвим сведено говорећи о личном животу, Тодор С. Виловски једну од централних тема мемоара ипак изводи у личније обојеном тону – како примећује Сава Дамјанов, најинтензивнија пажња посвећена је бечком академском друштву „Зора“ и часопису *Српска зора*, у којима је Виловски дао кључни допринос српској култури и књижевности (ДАМЈАНОВ 1988: 551). Овом запажању је нужно додати подсећање на музичке активности певачке секције Друштва чији је Виловски био угледни представник, као и на остале разматране аспекте пишевог односа према свету музичке уметности, контаката с музичарима итд.

Приређивачки, уреднички рад на припреми *Усјомена* Владимира Јовановића за објављивање показао је да је тај културни делатник писању мемоара приступао с подједнаким књижевним и научним тежњама и жељом да за собом остави свеобухватне мемоарске записе. Утврђено је да је Јовановић мемоаре исписао у позним годинама, али да се за писање студиозно припремао током читавог живота (када је приступио писању, имао је на располагању унапред припремљене, краће верзије записа о појединачним догађајима, као и различите изворне податке о појединим личностима, историјским дешавањима итд.) (Крестић, „Предговор“, у: ЈОВАНОВИЋ 1988: 5–13). Према појединим мишљењима, *Дневник* Пере Тодоровића такође представља значајан историјски извор

и грађу, али и прераста у литературу, јер писац у овом делу значајно надраста хроничара. С друге стране, посебно су занимљиве и напомене о његовим „стратешким“ намерама у писању, које се може односити и на основну тему нашег истраживања: у предговору једне од свезака рукописа, Тодоровић истиче да поменуте белешке у датом облику неће бити предаване јавности, чак и да их нико неће читати ни приватно, те да стога има пуну могућност да о догађајима говори онако „како је уистину било“ (Перовић, „Предговор“, у: Тодоровић 1990: 20–21).

У књижевноисторијској литератури наглашавано је да је Љубомир Ненадовић као књижевник и у писању путописа био руковођен више друштвено-политичким него књижевно-уметничким разлозима (објашњено је да зато у *Писмима из Иџалије* говори о владару Црне Горе, а не о песнику *Горској вијенца*, о Његошевом родољубљу и слободољубљу, а не о песништву и филозофији) (Бошков, „Предговор“, у: Ненадовић 1971: 28). Ови текстови настали су, као што је истицао и сам Ненадовић, спонтано, као писма пријатељу, без праве књижевне намере: „ова путничка писма нису писана с том намером да се игде печатају, које ће се из њиховог простора и сасвим искреног приповедања видети, но кад се у свет пушћају, сваки читатељ, коме је воља, може се држати да су управо њему писана, почем њега ради само се и печатају“ (нав. према: Деретић 1983: 325–326). Јован Деретић процењује да је на књижевно уобличавање Ненадовићевих писама свакако утицао и Доситеј Обрадовић својом аутобиографијом, чији је други, путописни део писан у истој форми. Ненадовићеве путописи су оцењени као пуни ведрине, хумора, занимљивих доживљаја, поетични по основном расположењу, уобличени у форми слободне, расуте композиције (нав. према: Деретић 1983: 325–326). Насупрот раније истицаним просветитељским тенденцијама, у нашој књижевној историографији све се више истиче уметнички карактер *Писама* Љубомира Ненадовића. Утисци о пишчевом односу према разноврсним пољима музике у складу су с виђењима путописних бележака превасходно као израза пишчеве личности и духа, мисли и погледа на свет (уп. Бошков 1971: 24). Кроз ове теме, Ненадовић излаже и своја естетичка начела, као и шира виђења о сфери и значају духовног, уметничког стваралаштва у целини животног искуства.

Иако је (попут Виловског) више остао упамћен као организатор него као стваралац на књижевном пољу, Владан Ђорђевић је књижевне критичаре такође изненадио неочекивано занимљивим и читљивим текстовима, те су и његове успомене оцењене као живи приказ „духа времена“ (Слапшак 1988: 414). Уз констатацију о значајној разлици између најранијих успомена, објективизованих уношењем различитих докумената и извештаја који у потпуности удвајају исказе аутора о српско-турском и српско-бугарском рату, и сећања

из младости (записана последња, у старости!), исписаних неоптерећеним реторичким апаратом који би упућивао на тачност и прецизност, понуђено је виђење да кроз ове промене и пишчев исказ временом постаје литерарнији, односно да Ђорђевић постаје бољи писац у старости (СЛАПШАК 1988: 414).

Својеврсни пут од некњижевног до правог књижевног текста остварио је, према мишљењу књижевних критичара, и Милан Савић у портретима савременика (*Наших стварих*) којима је учинио и значајан отклон од некролога, слично као и Михаило Полит Десанчић у мемоарским списима (*Како сам свој век њровео и Покојници*) који не личе ни на типичне некрологе ни на биографије (Ненин, „Са друге стране некролога“, у: САВИЋ 2010: 5–11; МИКАВИЦА 2006). Похваљен као ерудита лепог стила, који је у мемоарским сећањима на Сентандреју и Ђачке дане успео да обједини чињеничну важност и разиграну стваралачку машту, слободно крстарећи историјским периодима, компаративним сагледавањем и имагинацијом објашњавајући сложене слике историјских доба и промена, Павле Софрић је, слично Јакову Игњатовићу, и у освртима на музику дао низ упечатљивих портрета и својеврсне психолошке студије својих савременика (уп. Павковић, „Над Софрићевим текстовима о Сентандреји“, у: СОФРИЋ 1994: 107–108). У целини Софрићевих бележака, посебно се издвајају живо и књижевно провокативно изнета сећања на туробне дане у српској сентандрејској школи, док је управо портрет суровог учитеља и опис атмосфере (који у значајном броју сегмената доносе драгоцене сведочанства о музици!) процењен као главни услов белетристичке успешности мемоара (уп. Павковић, „Над Софрићевим текстовима о Сентандреји“, у: СОФРИЋ 1994: 107–108). Најзад, приказани осврти на уметност и музику из пера Лазе Костића доносе још једно драгоцене осветљење Костићевог критичарског рада, који је окарактерисан као особени дијалогско-мемоарски стил, с јаком личном нотом и препознатљивим индивидуализмом оригиналног ствараоца, полемичара и естетичара (ПАЛАВЕСТРА 1991: 7). Из целине Костићевих записа о уметности исијава унутрашње стилско и духовно јединство мемоарског и књижевнокритичарског приступа.

Дакако, интерпретација и аналитичко промишљање појединачних дела са списка извора који сачињавају основи корпус овог рада у складу с наведеним категоријама тумачења књижевних жанрова захтевало би засебну студију, засновану на темељном увиду у теорије жанра и другим књижевнотеоријским методама. У оквирима текућег истраживања, пажња је усмерена ка разумевању документарно-уметничких одломака о музици и њихових различитих функција – у контексту целине и у односу на типове мемоарских дела у којима се јављају, односно као значајних извора за истраживања српске културне и музичке историје.

Мемоарски текстови о музици у истраживањима културе

С обзиром на основне циљеве спроведеног истраживања, међу којима је утврђивање културноисторијског и институционалног статуса музике у поменутих делима и представљање књижевних извора као грађе за проучавање и реконструкцију српске музичке и културне историје, одломке о музици у српској документарно-уметничкој прози могуће је тумачити и у ширем методолошком контексту културних истраживања. Поменути приступ одговара ставовима према којима 21. век, за разлику од доминантно теоријских аналитичко-научних тенденција у 20. веку, постаје век интерпретације (уп. BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 27). Постављена су нова питања о суштини задатака интерпретације, одређивању њених граница и могућности. Теорија је постала интердисциплинарни дискурс, отворен за разноврсне културне контексте, дискурс који омогућује да се „интересантније, живље“, са додатним, стваралачким импулсима чита књижевност (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 43).

У сагласју с позитивистичким виђењима Иполита Тена (Hippolyte Taine), која су изродила и сам појам интерпретације, извори су тумачени као карактеристични документи о њиховим ствараоцима – књижевним ауторима, али и о времену, околностима и друштвеној средини из које су потекли. Такође, дела појединачних писаца разматрана су као аутономне категорије, при чему је аутономија (мемоарског) текста схваћена у односу на писца, али и у односу на примаоца, према мишљењу Виктора Шкловског. Најзад, тумачењем књижевног уметничког дела као документа о рецепцији примаоца, какво су заступали представници формализма и нове критике у 20. веку (посебно Ханс Роберт Јаус /Hans Robert Jauss/ који је и формулисао главна питања естетике рецепције), искључујући биографизам и историзам у позитивистичком смислу и стављајући акценат на изучавање самог текста, као главна категорија аналитичког приступа мемоарским жанровима истакнут је *хоризонни очекивања*, односно рецепција читаоца који из појединачних документарних дела сазнаје појединости – у нашем случају, о свету културе, уметности, музике (уп. МИЛОСАВЉЕВИЋ 2000: 53–67).

У циљу функционалног сагледавања различитих аспеката одабраних одломака о музици, спроведен је спољашњи приступ мемоарским делима, попут оног који су заступали Рене Велек (René Wellek) и Остин Ворен (Austin Warren), постављајући за циљ књижевнотеоријског истраживања однос између књижевности и биографије, психологије, друштва, идеја, других уметности и уметничких текстова (VELEK, VOREN 1991). Трагом генетичке критике, документарна сведочанства о музици су разматрана уз тенденцију ка одређивању спољних утицаја на настанак мемоарских књижевних дела, настојањем

да се разумеју дух епохе, шире историјске, друштвене и културне околности које су условиле писање дела, односно стварање особене поетике појединачних аутора. У овом смислу схваћен је и концепт истраживања чији је предмет култура у широком смислу значења. Међу основним проблемима у приступу књижевном тексту издвојена су она о друштвеном и културном контексту дела и о вредностима које дело пропагира, које су у делу скривене, у тренутку настанка и у тренутку аналитичког приступа. Формална анализа подређена је културној анализи, а књижевни текстови су сагледани као текстови културе (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 571–572). При томе је „културни живот“ схваћен у најширем значењу, с обзиром на различите облике стваралаштва, распоред слободног времена, принципе по којима се оријентише лично васпитање и образовање, те облике културног понашања (ДИГА 2007: 11). Могло би се рећи и да је сврха уметничког дела сагледана из перспективе „између иманентног постојања, одвојеног од сваке стварности противречне делу, и између функције условљене животом, друштвом и практичном потребом“ (HAUZER 1966: 234).

Могуће је и приближавање Бахтиновом појму теорије у којој је књижевности призната кључна улога у разумевању механизма културе и друштвене комуникације – култура је простор разноврсних дискурса који се међусобно потиру, што значи да не постоји један језик који описује стварност; књижевно дело није затворена и аутономна творевина, већ исказ који представља „карику у ланцу језичке комуникације“ и живи само у контакту са другим делима (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 168, 180).

Уз посебну позорност, могло би се рећи да је учињен и својеврсни корак ка приближавању резултата основног истраживања пољу интерпретативне антропологије Клифорда Герца (Clifford Geertz), која уз истраживање култура других народа подразумева и упознавање сопствене културе, с посебним захтевом за допирањем до њених суштинских одлика (GEERTZ 1973; BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 578). И у овом контексту долазе до изражаја димензије расправа о другом, које су посебно жанр путописа одредиле као драгоцен материјал за истраживање идентитета, просторног одређења, европоцентричности. Уз опаску о илузији двоструког путовања коју читање путописа доноси (као и свако читање, с обзиром на менталну и стварну промену места), у случају домаће књижевне праксе значајна је и констатација о својеврсном удвајању слике „о нама“, кроз поделу на путописе које писци пишу о страним, односно о српским крајевима, и на оне које странци пишу о српским пределима (ПЕКОВИЋ 2001: 14–15).

Коначно, уколико би представљена грађа била интерпретирана у оквирима алтисеровског или бартовског дискурса, било би истакнуто виђење да је сваки текст идеологизован, да у себи крије скуп представа о свету и одређује однос појединца према сопственом животу. Таква интерпретација би се

односила на све врсте текстова и исказа као испољавање поменутих премиса и њихово позиционирање у ширем друштвеном контексту (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 591). Културна истраживања била би схваћена као она која се баве утицајем дискурса на опажање стварности које неизбежно подлеже фикцији (BUŽINJSKA, MARKOVSKI 2009: 592).

Као посебна тема, у вези с разнородним карактеристикама представљених документарно-уметничких прозних жанрова, отвара се расправа о појмовима културе памћења, односно о динамици индивидуалног и колективног сећања, из перспективе концепта „света живота“, као микроплана личних искустава појединаца и историјског макроплана прошлости (уп. МИШКОВИЋ 2010). Одабрана дела из корпуса српске мемоаристике значајно је тумачити и уз својеврсно померање акцента с књижевности и уметности на биографију аутора и актуелна друштвено-политичка питања у настанку дела, а биографско-мемоарска сећања на културна и музичка искуства сагледати као значајне чиниоце у изградњи идентитета појединачних писаца (уп. RANDALL 1995; нав. према: ASMAN A. 2011: 23).

Културно памћење у тумачењима Јана Асмана представљено је као памћење које потхрањује традицију и комуникацију, а писмо је приказано као екстернализација памћења, директно проширење могућности примања меморисаних информација и саопштења. При томе, наглашено је да могућност екстерног меморисања не погађа само индивидуе већ, пре свега, друштво и комуникацију која га конституише, као и да позитивним новим облицима ретенције и осврта одговарају негативни облици заборављања (уз помоћ измештања и потискивања кроз цензуру, уништавање, преправке, измене) (ASMAN J. 2011: 20). Питања културе писма стога су стављена у шири контекст конструкције културног времена и стварања колективног идентитета – култура сећања повезана је с „памћењем које ствара заједницу“ (ASMAN J. 2011: 22, 28).

Према Асману, култура сећања се у највећој мери заснива на различитим облицима односа према прошлости. Прошлост настаје из нашег односа према њој и као таква се у културном памћењу не може одржати; она прелази у симболичке фигуре за које се везује сећање. Сећање потом прераста у приче, из којих произлази и адекватно разумевање садашњости (ASMAN J. 2011: 35–51). Наглашено је и да културно памћење увек има своје специфичне носиоце, међу којима су забављачи, барди, гриоти, свештена лица, учитељи, као и уметници, писци, научници (ASMAN J. 2011: 53). Имајући у виду поменути тумачења, чини се сврсисходним и додатно разматрање односа српских мемоариста према различитим појавама у свету музике и културе у минулој епохи о којој пишу. С обзиром на виђење да се индивидуално памћење посебно ослања на одређену особу снагом њеног учешћа у комуникацијским процесима, значај

контакта писаца с музичарима долази до особитог изражаја. Напомена да је памћење увек брижљиво ограничено, с друге стране, кореспондира с напоменама о природи документарно-уметничких жанрова, питањима аутоцензуре и одабира грађе која је из живота пренета или изостављена у мемоарским причањима. Индивидуално памћење у теорији је сагледано и као скуп епизодних, перспективистичких и у томе неразменљивих и непреносивих сећања (ASMAN A. 2011: 23). Чињеница да се сећања неминовно разликују, као и да не постоје изоловано, већ да су умрежена са сећањима других, подстиче како на сучељавање различитих мемоарских (односно мемоарских и сведочанстава из других документарних извора) сенчења повезаних музичких феномена и догађаја, тако и на преиспитивање савремене рецепције сећања на музички живот прошлог времена. Сведочанства о музици из пера аутора документарних текстова доприносе упознавању и разумевању духа прошлог времена, али и размишљањима о разматраним темама у контексту садашњег тренутка. Захваљујући структури заснованој на укрштању, преклапању и способности прикључивања, утврђено је да се сећања узајамно потврђују и учвршћују, стичући кохеренцију и веродостојност и делујући као чинилац повезивања и образовања заједнице (ASMAN A. 2011: 23). Виђења да су, узета за себе, сећања фрагментарна, ограничена и неуобличена као издвојени, неповезани моменти без онога Пре и онога После, и да тек захваљујући приповедању накнадно добијају облик и структуру који их истовремено допуњују и стабилизују – као и да се поједина сећања мењају током времена заједно са променом личности која памти и њених животних околности, док друга бледе или сасвим ишчежавају – чине се такође важним у контексту разматрања различитих типова и нивоа документарности мемоарских извора (ASMAN A. 2011: 24). У оквиру теорије културног памћења, мемоарски текстови о музици завређују да постану предмет тумачења које функционише уз помоћ појмовног четвороугла – с обзиром на сложене феномене и питања о стварању традиције, односу према прошлости, култури писма и стварању идентитета.

Уместо закључка

Кроз различите призме, основни резултати спроведеног истраживања – допуне досадашњих знања о српској музици и музици међу Србима у 19. веку – специфично одражавају интердисциплинарни однос између поља књижевности и музике, литерарне и музичке историографије, односно истраживања српске културне историје. У оквирима прве систематизације анализираних грађе из корпуса српске мемоаристике друге половине 19. века, покушали смо

да сумирамо мноштво разноликих документарних записа о музичком животу међу Србима у овом периоду. У дијахроној перспективи, изворна документарно-уметничка сведочанства забележена у мемоарима, (ауто)биографијама, дневницима и путописима угледних српских културних посленика, књижевника, државника и политичара потврђују хипотезу о специфичној динамици и еволуцији различитих облика и видова присуства музике у српским срединама у 19. веку.

Основни утисак након сабирања и анализирања разнородних мемоарских записа који се односе и на свет културе и уметности јесте да је музика била веома важан сегмент живота свих слојева српског друштва 19. века – у различитим културноисторијским контекстима, у сфери јавног и приватног, у свим животним добима, у урбаној и руралној средини. У складу с периодом настанка документарно-уметничких текстова, у епохи између романтизма, бидермајера и реализма, у записима је посебно истакнута улога музике као пригодног медијума за изражавање националне идеје и неговање националног стила, о којем се опширно говори у контексту прича о буђењу и развоју овог облика друштвене свести у 19. веку.

Под „музиком“ подразумевајући сведочења о различитим областима, видовима и аспектима музичког стваралаштва, извођаштва и рецепције, из „ризнице“ документарно-уметничких извора смо издвојили посебно упечатљиве одломке о знаменитим појединцима и популарним музичким праксама, актуелним културно-уметничким, музичким догађајима међу Србима, који су у 19. веку живели у различитим срединама и у различитим друштвено-културним и државним околностима.

Као значајне појединце из света музике, мемоаристи претежно помињу српске композиторе и мелографе, вокалне и инструменталне солистичке извођаче и диригенте – на првом месту савременике, али и оне упамћене из прошлих времена – који су кључно допринели развоју српске црквене и световне музике у овом периоду. У мемоарским одломцима посвећеним композиторској делатности школованих, „професионалних“ музичара, препознат је и наглашен њихов допринос у различитим областима стваралаштва – почев од пионирске мелографске делатности Корнелија Станковића, до увођења и неговања вишегласног хорског певања у оквирима црквене, богослужбене музике (Никола Ђурковић, Александар Морфидис Нисис, Корнелије Станковић, Тихомир Остојић), неговања и развоја световног хорског звука (Милан Миловук, Јосиф Маринковић, Стеван Мокрањац, Исидор Бајић, Јован Иванишевић, Мита Топаловић, Петар Коњовић), клавирског стваралаштва и извођаштва (Јован Пачу, Јован Иванишевић, Ида Добринковићева), педагогије (Морфидис Нисис, Бајић, Остојић), као и области писања о музици (Пачу, Коњовић). Истакнуте су

и диригентске активности оних композитора који су дали највећи допринос развоју српске хорске музике.

У освртима на облике јавне извођачке праксе, најчешће су наведени тек сажети подаци о наступањима познатих музичара на концертима и беседама. С друге стране, с особитом пажњом су коментарисани облици и карактеристике музицирања у приватној сфери. У оба случаја, готово неизоставно је истичана национална димензија догађаја и садржаја извођених дела. Осим професионалних извођача-музичара (наступи Корнелија Станковића као пијанисте и као хорског диригента, пијанистичко представљање Иде Добринковићеве и виолинисткиње Миле Виловски на беседама и концертима, итд.), блеском мемоарског блица „ухваћени“ су у тренуцима уживања у музичком извођењу и многи музички аматери – портретисани као ученици, у оквирима приватне наставе клавира (краљица Наталија, Милан Савић, Савка Суботић, деца Милана Ђ. Милићевића), појединци који музицирају у тренуцима самовања и изолације (Милица Стојадиновић Српкиња) или приликом кућних и салонских окупљања (Михаило Полит Десанчић, Савка Суботић). Књижевни уметници, писци и песници (Коста Трифковић, Бранко Радичевић, Симо Матавуљ, Димитрије Мита Михајловић), професори (Милан Кујунџић, Ђорђе Павловић), правници-адвокати (Јован Стајић), представљени су као весници интересовања за музичке теме и садржаје, те посебно за живо учешће у извођачкој музичкој пракси, у својој непосредној околини.

Карактеристична и веома сложена слика динамике односа сеоске и варошке, градске традиције рефлектује се посебно и кроз мемоарске записе о типовима и функцијама музицирања у овим различитим срединама, те о специфичном друштвеном статусу народних музичара. Према живим сведочењима писаца, облици музицирања у сеоској сфери најчешће су везани уз радне активности (на моби у пољу, винограду, или у кући, на прелу) и различите обредно-обичајне циклусе (годишњег и животног круга), док је традиционална музика у градској и варошкој сфери најдинамичније оживљена приликом друштвених окупљања на народним саборима, вашарима и сличним популарним свечаностима.

Кроз документарне белешке приказан је и изражени степен очувања црквено-народне традиције у сеоској средини, а с друге стране карактеристични амалгам култура и музичких традиција у градском и варошком окружењу. У обе сфере, народни музичари (нарочито гуслар и гајдаш) представљени су као изразито цењени појединци, са статусом националних бардова. Занимљиво је да ти „народни хероји“ (у контексту националне идеологије 19. века), чувари вокалне и инструменталне фолклорне музичке традиције, претежно остају анонимни. Ово се нарочито односи на мемоарске приказе активности гајдаша

и гуслара. Изузетке чине местимични помени познатих тамбураша и „хегадаша“, нарочито популарних кафанских музичара (породица Цицварића, „банда“ Марција Хорвата, сомборски тамбураш Стеван Бачић Трнда, Мита Стефановић, итд.). Друштвена улога кафанских музичара и њиховог репертоара посебно је тумачена с обзиром на стеге апсолутистичког система у Хабзбуршкој монархији, при чему је истицано снажно дејство музике као јавног средства споразумевања. Најзад, освртима на различите аспекте извођачке праксе, у грађанској и сеоској друштвеној сфери, отворена је и шира тема о функцијама и статусу појединачних инструмената.

У документарним изворима коментарисани су готово сви музички жанрови који су у 19. веку били заступљени на музичком репертоару на подручјима о којима мемоаристи пишу. У складу с тренутком писања, доминирају осврти на област вокалне музичке традиције и стваралаштва – новине на пољу једногласне и вишегласне црквене музике, различити облици традиционалне, фолклорне музичке праксе. Нарочито је акцентовано питање популарности савремених песама, поново у сагласју с дискурсом актуелне националне идеологије. Дати су драгоцени погледи на извођаштво у области клавирске, камерне, ређе и оркестарске музике, као и осврти на нове жанрове почетком 20. века (дез, тингл-тангл састави, варијетети и сл.).

Мемоаристи препознају значај музичких ансамбала и различитих функција музике у раду истакнутих културних институција. Неретко су и директно укључени у рад певачких друштава – све активнијих и у друштвеном животу присутнијих, најпре на подручју Хабзбуршке монархије, а постепено и у Кнежевини/Краљевини Србији. Многи међу ауторима документарних текстова су почасни чланови и угледни представници друштава (Костић, Суботић, Виловски, Петровић), њихови председници или чланови управе (Нушић, Ђорђевић, Шапчанин, Бошковић). Писци о певачким друштвима пишу као о изузетно значајним представницима културе и весницима културно-уметничког живота средине, представљајући их не само као главне организаторе различитих културних манифестација, прослава и забава (Милићевић, Крстић, Тодоровић), већ често и као активне преносиоце политичких, дипломатских порука. У контексту актуелних друштвено-политичких односа у периоду Баховог апсолутизма, упечатљиво је приказан музички живот бечког позоришта и опере (Виловски).

Књижевно перо појединих аутора, поглавито Лазе Костића, Милана Савића, Тодора С. Виловског и Косте Христића, показује да су писци упознати са законитостима музичког језика и естетиком различитих епоха и уметничких стилова, стваралаштвом најпознатијих западноевропских композитора. Цењени представници уметности ренесансе, барока, класицизма и романтизма

поменути су и у контекстима говора о ликовној уметности (Стеван Тодоровић). Уочљиво је и да су појединци попут Нушића и Христића упућени у поље актуелних написа о музици, заснивајући сегменте сопствених забележака на изводима из периодичне штампе и сл.

Мноштво тематски, садржајно и идејно различитих записа о музици, из пера представника различитих струка и (друштвено-политичких) опредељења, доноси слику сложених друштвених и културно-историјских прилика у којима музика, у зависности од средине, има различиту улогу и функције. Међу документарним сведочанствима преовлађују она о развијеном културном и музичком животу градских средина хабзбуршке територије насељене Србима (Беч, Будимпешта, Сентандреја, Арад, Сегедин, Печуј, Сомбор, Нови Сад, Сремски Карловци, Земун, Темишвар, Загреб), које одликују идеали грађанског друштва. Према мемоарским написима, музиком је подстакнут развој многобројних удружења и институција намењених образовању и културно-уметничким друштвеним окупљањима у јавној сфери, као и пут остварења грађанских идеала у оквирима приватног живота. Искуства боравка мемоариста у страним срединама (Виловски, Савић, Суботић, Обреновић, Петровић) сведоче и о глобалном утицају европских метропола, нарочито Беча и Париза, на формирање модног и уметничког укуса у поменутиим градовима. Мемоарске приче откривају и занимљиве појединости о актерима и феноменима музичког живота у градовима Кнежевине/Краљевине Србије (Београд, Ниш, Пирот, Зајечар, Неготин), који су у овом периоду посебно на „јавној сцени“ преузели улогу носилаца друштвеног и културног живота. На првом месту су записи о кључном културном и уметничком доприносу Београдског певачког друштва, најстаријег хорског ансамбла у овој средини. Представљен је и особити друштвени значај окупљања на баловима, концертима и беседама, на којима је музика имала истакнуту улогу.

У готово свим сегментима сабраних записа приказане су специфичности односа између приватног и јавног. Према Хабермасу (Jürgen Habermas), та граница пролази тачно кроз средину породичног дома, који је био и основни центар развоја музичког живота, посебно међу грађанством, али и у другим друштвеним слојевима (нав. према: Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 183). На култу породице, основу и србијанског и српског пречанског грађанског и сеоског друштва, утемељени су и општи идеали приватног живота грађанске Европе, од периода просветитељства до Првог светског рата (уп. МАКУЉЕВИЋ 2006б: 30; КОКАНОВИЋ МАРКОВИЋ 2014: 106). С друге стране, историјске студије показују да се велики део приватног живота у 19. веку одвија у јавном простору, док делове тог простора појединац претвара у места у којима се осећа „као код куће“ (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 183). Својеврсна анало-

гија препознатљива је у мемоарским описима јавних друштвених окупљања уз музику, међу којима парадигматичан пример представљају одломци записа Косте Христића или Бранислава Нушића (доношење канабета и фотеља за кнеза Михаила и његову родбину у дворану „Србске круне“; слика општинских ваљевских балова на које мајке доводе и одојчад и сл.). Проблем испољавања различитих видова приватности у простору који је сматран јавним дочаравају и прикази особите „музичке интеракције“ међу присутнима на саборима, ва-шарима, баловима, и другим сличним друштвеним окупљањима. Видљиво је да је музика у овим приликама представљала важан медијум за успостављање комуникације, ближе упознавање или утврђивање већ постојећег односа, посебно међу младима.

Највећи допринос спроведеног истраживања препознајемо управо у сегментима који сведоче о статусу музике као сегменту приватног живота међу Србима у 19. веку. Уз напомену да је приватни живот у новом веку ментална категорија која се непрестано мења и развија, утемељени су закључци о новом изразу и потреби појединца за временом које он посвећује самом себи (Поповић, Тимотијевић, Ристовић 2011: 183). Преглед документарне грађе указује на потребу појединца да ово време испуни музичком уметношћу, било из перспективе активног учесника, било као рецепијента – члана аудиторијума, било као оног који коментарише/описује музичке догађаје и своје музичке доживљаје.

Присуство музике у приватном и јавном животу, према сакупљеним мемоарским сведочењима, одликује сва животна доба: од периода детињства (место музике и првог музичког образовања у породици; сећања на школу, учитеље-појце, учешће у литургијском појању; играње у природи, уз асоцијације на музичке инструменте; дечији балови и игранке), младости (појачко учешће у богослужењу; упознавања и дружења на приватним окупљањима, у оквирима којих се и музицира, на прелима, селима, мобама и народним саборима; место музике у сфери јавног, формалног образовања; хорска дружења), до сазревања (богослужбена музика; приватна и јавна весеља и прославе; рад уз музику) и смрти (музика на опелу).

Мемоарске забелешке о музици директно или посредно одражавају окви-ре општег и уметничког, музичког образовања и духовног настројења писаца и њихових савременика, откривајући појединости о доминантним естетским начелима и судовима, личним афинитетима, те најзад о музичким, слушалач-ким, понекад и извођачким искуствима. Отварају се разнолика питања везана за непосредни контекст из којег писци приступају бележењу запажања о музич-ком животу средине којој су припадали, или коју су упознали током краћег животног периода (доба одрастања, студирања, путовања). Посредно сазнајемо

који су музички садржаји ауторима текстова били доступни, и у којим окружењима. У 19. веку, до ових утицаја је долазило искључиво кроз живо искуство и контакт – присуствовањем музичким извођењима, путем познанства или сарадње с музичарима, понекад и директним укључивањем у рад музичких институција (посебно певачких друштава) или других институција културе (сарадња с позориштем и сл.).

Осим на општи систем вредновања (доживљај уметничког дела или догађаја, спремност за критичко или упоредно сагледавање различитих музичких традиција, жанрова итд.), поменуте околности утицале су и на поетику приповедања о одабраним „музичким“ садржајима у опусима појединачних аутора. Из тог разлога смо се, разматрајући обиље тема које су дотакнуте кроз разноврсне мемоарске осврте о музици, спорадично усредсредили и на проблематику стила којим су одабрани документарни одломци писани.

Уочавамо условљеност типа записа о музици природом документарно-уметничких жанрова, односно засебних мемоарских текстова. Иницијални однос аутора према фрагментима властитог сећања, те према писању, неминуовно одређује место музике као теме у организацији тематско-морфолошких тежишта сваког појединачног мемоарског дела. Сложени феномени односа сфере јавног и приватног доприносе да и сведочанства о музици буду на један начин приказана у дневницима, а на други у мемоарима и аутобиографијама, те посебно у путописима. У разматраним одломцима документарних текстова одражавају се и особености комуникацијског процеса, када је реч о доживљајима музичког дела или догађаја и мемоарском писању о овим темама. Писци на различитим нивоима доживљавају уметност другог, невербалног дискурса. Деликатност односа између елемената документарног и фикционалног у мемоарским врстама чини поменуту слику додатно комплексном. На једној страни, отварају се могућности за тумачење мемоарских дела као сведочанстава о променама културних модела, о месту музике у оквирима превлађујуће друштвене свести или идеологије, а на другој, за усмерење ка спознавању унутрашње перспективе аутора који свет музике описују примарно акцентујући властито искуство. Књижевнотеоријска тумачења појединачних жанрова говоре да, посредством методологије интертекстуалне интерпретације, у савременим токовима постмодернистичке хуманистичке науке ове врсте текстова (посебно путописи) постају нарочито интересантни као расправе о идентитету, *грујом*, разлици, појмовима просторног одређења, итд.

Најзад, можемо говорити не само о „нивоима документарности“, него и о својеврсним „типовима доприноса“ које мемоарски извори доносе гледано из визуре музиколошких истраживања. Подаци фактографског, хроничарског типа, лако ће бити препознати као драгоцене проширење (или потврда) досадашњих

музиколошких сазнања – посебно када је реч о биографијама познатих или мање познатих музичара, о сегментима композиторског стваралаштва, раду музичких институција или о различитим аспектима извођачке праксе. Чини се, с друге стране, да мемоарски одломци у којима је присутан и одређени степен „фикције“, домишљања, маштања или поетизације, осветљавају поље не мање значајно за музиколошка тумачења – оно које показује да музика открива шароликост унутрашњих, духовних искустава и доживљаја, побуђујући иницијални књижевни, стваралачки импулс аутора. Поље црквене музике писцима је у том смислу посебно инспиративно. Мемоарски описи црквеног појања одсликавају различите контексте из којих писци прилазе естетици музике богослужења, те њихове доживљаје црквене уметности, условљене степеном личног духовног искуства и интелектуалног ангажовања. Појединци који су и породично ближи литургијском животу Цркве (попут Суботића, Милићевића, Српкиње или Брзак) детаљно коментаришу аспекте музичког извођења из саме појачке праксе, с нарочитим освртима на садржај и поруке химнографских текстова и на њихов основни призив. Група аутора пак истиче свој лични духовни доживљај, пишући о утицају црквених химни на перцепцију тока и примарног значења богослужења (Христић, Петровић, Брзак). Понекад је реч о сажетим, општим коментарима о карактеристикама „божанског“, „складног“ или „меланхоличног“ појања. Такође, поједини аутори кроз ове записе изричу и личне ставове о видовима побожности и религиозности. Док су, с једне стране, коментарисани утисци о понашању током богослужења, као спољашњи облици исказивања побожности (Игњатовић, Виловски, Српкиња, Мале), посебна група записа открива свет дубоко унутрашњег, духовног доживљаја писаца. Садржај богослужења и молитвено појање у славу Божију, писце лишавају страха од смрти и представљају животну радост, спону ка путу смирења, личног духовног узрастања, путу ка вечности (Савић, Ненадовић, Десанчић, Ђорђевић).

Намеће се и опште питање: шта је за писце, српске културне делатнике 19. века, представљала музика? Целина овде сабраних мемоарских записа потврђује да аутори музику доживљавају као изузетно важну област уметничког стваралаштва и значајан сегмент друштвеног и културног живота. Музика испуњава незаменљиви део њиховог приватног животног искуства. Имајући у виду њено место у контексту прича о позицијама мемоаристе-приповедача, разрешавајући питања о перспективама и реторици, стилу онога који говори (и за кога – за себе/за публику, са намером објављивања записа или без ње), увиђамо да је, у разматраном периоду, музика и једна од изузетно афирмисаних тема у оквирима документарно-уметничких прозних жанрова. Као питање за себе, чини се занимљивим и оно о општем односу према писању о музици у

време када настају представљени мемоарски записи, нарочито с обзиром на процене о недовољној аналитичности књижевне критике средином 19. века и неспремности на усвајање дубљих теоријских мисли или теоријских система (уп. Вученов 1976: 192–193). Запажања о уметности и култури у нашим изворима потврђују да естетичка и уметничка питања и проблеми спадају пре свега у домен личног, приватног интересовања писаца, посебно оних који су у страним срединама упознавали основе немачке школе науке о естетици (уп. Вученов 1976: 192–193).

Откривајући пориве аутора за специфичним видом аутопоетичког изражавања кроз написе о музици, представљена грађа отвара мноштво питања за будућа истраживања. Јавља се потреба да у контексту задате теме буде засебно коментарисан однос двеју уметности, књижевности и музике, рефлектован и у приповедачким поетикама појединачних аутора – у смислу њиховог свеобухватног односа према сфери „музике“, као области о којој се приповеда, сегменту друштвено-културне стварности, али и као средства приповедања или иницијалне инспирације за литерарно стваралаштво. Оквири различито усмерених расправа о интердисциплинарности и прожимањима уметности добили би, чини се, посебна одличја кроз дубљу анализу приповедачког стила и реторике писаца који су музичке термине, као песничке метафоре, алегорије и сл., уткали у сам приповедачки језик. Са овим усмерењима, јавља се и подстицај за будућа истраживања статуса музике не само у оквирима документарно-уметничке прозе него и фикционалних жанрова.

Крупна и сложена питања о култури сећања, о односу индивидуалног и колективног памћења, о традицији, инспиративна као теоријско поље за тумачење представљене грађе, посебно интригирају и на постављање питања о савременом односу према свим разматраним темама. Уколико тумачењу односа српских мемоариста према свету музике и културе 19. века приступимо са становишта Асманових, према којима се култура сећања заснива на различитим облицима односа према прошлости, а прошлост управо настаје из нашег односа према њој, мемоарске приче о музици и односу према музици у минулом периоду такође можемо прихватити као основ за адекватно разумевање аналогне слике у садашњости (уп. АСМАН А. 2011: 35–51). Према увидима француског социолога и утемељитеља истраживања социјалног памћења Мориса Албуакса (Maurice Halbwachs), индивидуално памћење је увек социјално подупрто, а сећања се граде и учвршћују тек у комуникацији (АСМАН А. 2011: 24). Као посматрачи, актери, појединци су обухваћени динамиком историјских процеса – у сваком животном добу подређени спољашњим утицајима историјских дешавања, они с припадницима свога годишта деле убеђења, ставове, слике света, друштвена мерила вредности и културну матрицу тумачења.

Отуда је индивидуално памћење не само у временском протезању него и у облицима обраде искустава одређено ширим хоризонтом генерацијског памћења, а свакој генерацији је заједничко одређено схватање и савладавање света (ASMAN A. 2011: 26). С обзиром на ову перспективу, биографско-мемоарска сећања на музичка искуства српских културних посленика занимљиво је сагледати као чиниоце у изградњи идентитета појединачних аутора, у контексту окружења 19. века, ставити их у поређење са савременом рецепцијом сећања на музички и културни живот прошлог времена, али и са динамиком актуелних културно-уметничких и књижевних токова.

Скраћенице

- АСАНУ – Архив Српске академије наука и уметности
АС ПО – Архив Србије, фонд „Поклони и откупи“
БМС – Библиотека Матице српске
ИАБ – Историјски архив Београда
МИ САНУ – Музиколошки институт Српске академије наука и уметности
РОМС – Рукописно одељење Матице српске
ÖNB – Österreichische Nationalbibliothek

ИЗВОРИ (избор)

- БРЗАК, Драгомир. *Са Авале на Босфор: њуџне белешке са њохода Београдској њевачкој друштва, у априлу 1895. године*. Књажевац: Нота, 1980.
- ВИЛОВСКИ, Тодор Стефановић. *Моје усјомене (1867–1881)*. Поговор Сава Дамјанов. Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 14. Београд: Нолит, 1988.
- ВИЛОВСКИ, Тодор Стефановић. *Мемоари (1881–1916)*. Прир. Василије Крстић. Нови Сад: Прометеј, 2010.
- ВУКОВИЋ, Гавро. *Мемоари*. 3. Прир. и предговор Слободан Томовић. Цетиње – Титоград: Обод – Победа, 1985.
- ГРУЈИЋ, Никанор. *Аутобиографија Никанора Грујића некадашњег епископа њакрчког*. Прир. Иларион Зеремски. Сремски Карловци: Богословски гласник, 1907.
- ГРЧИЋ, Јован. *Портрети с њисама*, 2, 3, 4. Загреб: Књижара З. и В. Васића – Издање загребачке добротворне задруге Српкиња, 1924, 1925, 1926.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владан. *Пућничке цртице. Мирамаре – Сјуденица – Два дана кроз чешко-саску Швајцарску*. Београд: Државна штампарија, 1865.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владан. *Усјомене*. Избор и поговор Светлана Слапшак. Београд: Нолит, 1988.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Мемоари*. Прир. Живојин Бошков. Нови Сад – Приштина: Матица српска – Јединство, 1989.
- ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Вечити младожења*. Београд: Нолит, 2004.
- ЈОВАНОВИЋ, Владимир. *Усјомене*. Прир. Василије Крстић. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1988.
- КАЛИК, Спира. *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским њевачким друштвом*. Београд: Штампарија Петра К. Танасковића, 1894.
- КОСТИЋ, Лаза. *Књига о Змају*. Београд: Просвета, 1984.
- КОСТИЋ, Лаза. *Из моја живојта*. Прир. и поговор Младен Лесковац. Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 15. Београд: Нолит, 1988.
- КОСТИЋ, Лаза. *О њолићници, о уметностии*. Новински чланци, II, III, IV, 1881–1883. Прир. Младен Лесковац. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- КОСТИЋ, Лаза. *О књижевностии*. Мемоари, 1. Прир. др Предраг Палавестра. Нови Сад: Матица српска, 1991 (а).
- КОСТИЋ, Лаза. *Песме*. Књ. 3. Прир. Владимир Отовић. Нови Сад: Матица српска, 1991 (б).
- КРСТИЋ, Никола. *Дневник, Привајни живој II, 3. јануар 1867 – 6. децембар 1874*. Прир. Александра Вулећ. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- МАТАВУЉ, Симо. *Бљешке једној њисца*. Поговор Војин Јелић. Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиографије, 13. Београд: Нолит, 1988.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Из својих усјомена*. Поговор Радослав Петковић. Београд: Нолит, 1989.

- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Дневник* (1. јануар 1869 – 22. септембар 1872). Прир. Петар В. Крестић. Београд: Радио-телевизија Србије – Завод за уџбенике, 2011.
- МИЛИЋЕВИЋ, Милан Ђ. *Пуџиничка њисма и зајиси из књажевачкој краја*. Ур. Владана Стојадиновић, Слађана Јеремић, Љиљана Павловић. Књажевац: Народна библиотека „Његош“, 2014.
- НЕНАДОВИЋ, Љубомир. „Писма из Италије.“ У: *Одабрана дела*. Библиотека Српска књижевност у сто књига, књ. 21. Ур. Живан Милисавац. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972.
- НУШИЋ, Бранислав. *Косово. Ојис земље и народа*. Св. 1, 2. Нови Сад: Матица српска, 1902, 1903.
- НУШИЋ, Бранислав. *Сѣтари Београд*. Београд: Просвета, 1984.
- ОБРЕНОВИЋ, краљица Наталија. *Моје усјомене*. Прев. са француског Иванка Павловић, прир. Љубинка Трговчевић. Српски мемоари, књ. 7. Београд: Српска књижевна задруга, 2006.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир. *Дневник*. Рукописно одељење Матице српске (РОМС), М. 5901.
- ПЕТРОВИЋ I ЊЕГОШ, Никола. *Ауџобиоџрафија. Мемоари. Пуџојиси*. Прир. Ристо Ј. Драгићевић. Цетиње–Титоград: Побједа, 1988.
- ПОЛИТ ДЕСАНЧИЋ, Михаило. *Усјомене. Покојници, Како сам свој век ѝровео*. Прир. Сава Дамјанов, предговор Дејан Микавица. Нови Сад: Новосадски манускрипт, 2006.
- САВИЋ, Милан. *Из ѝрошких дана*. Нови Сад: Издање српске књижаре браће Поповића, 1902.
- САВИЋ, Милан. *Прилике из моја живоџија*. Прир. Миливој Ненин, Зорица Хаџић. Нови Сад: Академска књига, 2009.
- САВИЋ, Милан. *Наши сѣтари*. Прир. Миливој Ненин, Зорица Хаџић. Нови Сад: Градска библиотека, 2010.
- САВИЋ, Милан. *Лаза Костџић*. Београд: Службени гласник, 2011.
- СОФРИЋ, Павле. *Моментџи из ѝрошлостџи и садашњостџи вароџи Сенџандреје, Моје џачке усјомене*. Прир. и поговор Васа Павковић. Панчево: Библиотека Осветљења, 1994.
- СТОЈАДИНОВИЋ, Милица, Српкиња. *У Фрушкој џори 1854*. Ред. и поговор Радмила Гикић. Београд: Просвета, 1985.
- СУБОТИЋ, Јован. *Живоџ Дра Јована Субоџића*. Књ. 1–5. Предговор Тихомир Остојић. Нови Сад: Матица српска, 1901–1910.
- СУБОТИЋ, Савка. *Усјомене*. Прир. Ана Столић. Српски мемоари, књ. 8. Београд: Српска књижевна задруга, 2001.
- ТОДОРОВИЋ, Пера. *Дневник*. Прир. Латинка Перовић. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- ТОДОРОВИЋ, Стеван. *Ауџобиоџрафија*. Предговор Зора Симић Миловановић. Нови Сад: Матица српска, 1951.
- ХРИСТИЋ, Коста Н. *Зајиси сѣтароџ Беоџрађанина*. Поговор Иван В. Лалић. Српска књижевност, Мемоари, Дневници, Аутобиоџрафије, 17. Београд: Нолит, 1989.
- ШАПЧАНИН, Милорад П. *С Дрине на Нишаву*. Београд: Државна штампарија, 1879.

НОТНА ГРАЂА

- БАЈИЋ, Исидор. *Српска музичка библиотека*. I год., бр. 5. Нови Сад: Браник [б. г.].
- ВЕЛИСАВЉЕВИЋ, Сиди. *Лейтнер* полка. Vienne: Chez Fr. Wessely, Kohlmarkt 3 [б. г.].
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Српске народне мелодије*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1931.
- ЛИФКА, Адолф. *Даница*. Нови Сад: Књижара Игњата Фукса [б. г.].
- МОКРАЊАЦ, Стеван Стојановић. *Сабрана дела, Ойшће ђојање*. Књ. 8а. Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – Музичко-издавачко предузеће „Нота“, 1998.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир. *Старо карловачко ђјеније, као што ђоју ученици Српске велике ђм-назије у Новом Саду*. Нови Сад: Велика српска православна гимназија, 1887.
- ОСТОЈИЋ, Тихомир. *Православно српско црквено ђјеније, ђо старом карловачком начину удесио Тихомир Осђојић, за мешовити и мушки лик*. Прир. Даница Петровић и Јелена Вранић. Нови Сад – Београд: Матица српска – Музиколошки институт САНУ, 2010.
- ПАЧУ, Јован. *Коло из Ђачкој расђанка Бранка Радичевића*. Нови Сад: Штампарија браће М. Поповић, 1883.
- ПАЧУ, Јован. *Онамо, онамо*. Загреб: „Српска штампарија“ [б. г.].
- СТАНКОВИЋ, Корнелије, рукопис. Београд: Архив САНУ, Историјска збирка бр. 7888, св. 3, књ. В.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Што се боре мисли моје*, прво издање. Wien: Im Verlage der Kunsthandlung des Gustav Albrecht, 1857.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Српско црквено карловачко ђојање*. Св. 1, Блажена гл. 1–8. Предговор Стеван Тодоровић. Београд: Српска краљевска академија, 1922.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Српско народно црквено ђојање*. Књ. 1, 2, 3. Београд – Нови Сад: Српска академија наука и уметности – Народна библиотека Србије – Матица српска, Фототипска издања, књ. 16, 1994.
- СТАНКОВИЋ, Корнелије. *Сабрана дела, Песме за ђлас и клавир, мушки и мешовити хор*. Књ. 2. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Завод за културу Војводине, 2007.
- СТОЈАНОВИЋ, Стеван Мокрањац. *Сабрана дела, Осмојасник*. Књ. 7, *Празнично ђојање*. Књ. 8б. Београд: Музичко-издавачко предузеће „Нота“ Књажевац – Завод за уџбенике и наставна средства, 1996, 1998.
- ШТРАУС, Јохан, син (Strauß, Johann, Sohn). *Српски кагрил*, оп. 14 (Serben-Quadrille. Für das Pianoforte, Op. 14). Wien: Mechetti [ohne Jahresangabe].

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АВРАМОВИЋ, Сима. „Глигорије-Гига Гершић, професор правничког факултета и класичар.“ *Зборник Мађице српске за класичне студије* 1 (1998): 73–78.
- АНТИЋ, Наташа. *Садејство музичких и ђоејских елеменатиа у хорским делима српских композиђора између два свейска рађа*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 2010.
- [АНОНИМ]. *Србски дневник* 44, 5. јун (1860): 3.

- [АНОНИМ]. „Српски духовни концерт.“ *Даница* 11 (1861): 170–172.
- [АНОНИМ]. „Гласник.“ *Даница* 7 (1862): 120.
- [АНОНИМ]. „Србско народно позориште.“ *Даница* 8 (1863): 128.
- [АНОНИМ]. „Гласник.“ *Даница* 15 (1863): 239–240.
- [АНОНИМ]. „Нешто о игри.“ *Даница* 1 (1866): 18–20.
- АНОНИМ [Новаковић, С.], „Кнез Михаило М. Обреновић.“ *Вила IV*, 17 (1868): 389.
- АРИЈЕС, Филип, Жорж Дибси (прир.). *Историја приватној живоји. Од Француске револуције до Првој светској рати*. Прев. са француског Љиљана Мирковић. Београд: Слио, 2003.
- БАХТИН, Михаил. „Човек у огледалу“, „Ка питањима самосвести и самооцене.“ *Источник* 42 (2002): 33–34, 35–41.
- БИКАР, Федора. *Сенћандреја у огледалу прошлости*. Нови Сад – Будимпешта: Српска самоуправа у Будимпешти, 2003.
- БИНГУЛАЦ, Петар. „О проблемима тоналних основа у црквеном певању балканских народа.“ У: *Раг XIV конгреса Савеза фолклориста Југославије у Призрену 1967*. Београд, 1974: 557–564. Прештампано у: Petar Bingulac, *Napisi o muzici: studije i eseji*. Београд: Универзитет уметности, 1988, 7–14.
- БОГДАНОВИЋ, Лазар. „Српско православно карловачко пјеније.“ *Српски Сион* 15/16/17 (1893): 231–233/248–249/266–269.
- БОЖИЋ, Јадранка. „Интердисциплинарност у проучавању путописног дискурса.“ *Књижевна историја* 149 (2013): 173–199.
- БОСИЋ, Мила. *Годишњи обичаји Срба у Војводини*. Сремска Митровица – Нови Сад: Музеј Војводине – Прометеј, 1996.
- БОСИЋ, Мила. *Годишњи обичаји у Срба*. Нови Сад: Музеј Војводине, 2001.
- БОШКОВ, Живојин. „Сентандреја и њен сликар.“ У: ИГЊАТОВИЋ, Јаков. *Одабрана дела 1*, Српска књижевност у сто књига. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1969, 7–27.
- БОШКОВ, Живојин. „Аутобиографски елементи у Живоју Милана Наранџића.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 8 (1960): 185–205.
- БОШКОВ, Живојин. „Сентандрејско грађанство у делима Јакова Игњатовића.“ *Сенћандрејски зборник* 1 (1987): 129–151.
- БУДИМИР, Милан. „Еј, пусто море!...“ У: *Са балканских источника*. Београд: Српска књижевна задруга, 1969, 255–261.
- ВАЛЧИНОВА ЧЕНДОВА, Елисавета Б. „Стеван Мокрањац и његове концертне турнеје са Београдским певачким друштвом у Бугарској.“ У: *Стеван Симојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским певачким друштвом*. Београд: Музиколошки институт САНУ – Музиколошко друштво Србије, 2014, 77–86.
- ВАСИЉЕВИЋ, Зорислава М. *Рај за српску музичку именованост: од Миловука до Мокрањаца*. Београд: Просвета, 2000.
- ВАСИЋ, Александар. *Лијерајтура о музици у „Српском књижевном гласнику“ 1901–1941*, магистарска теза, рукопис. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2004.
- ВАСИЋ, Александар. „Рецепција европске музике у музичкој критици Српској књижевној гласника (1901–1941).“ У: *Научни састанак слависта у Вукове дане књ.* 34/2 (2005): 213–224.

- ВАСИЋ, Александар. „Српска музичка критика и есејистика XIX и прве половине XX века као предмет музиколошких истраживања.“ *Музиколоџија* 6 (2006): 317–342.
- ВАСИЋ, Александар. „Старија српска музичка критика: канон, поступак, просветитељска тенденција.“ *Музиколоџија* 8 (2008): 185–202.
- ВАСИЋ, Александар. „Српска музичка периодика XIX и прве половине XX века: главна обележја, преглед и стање библиографских истраживања.“ У: *Србија између истока и запада: наука, образовање, култура, уметности*. Књ. 2, Библиотеке и библиографија у савременом културолошком диверзитету. Београд: Филолошки факултет, 2014, 387–404.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ, Рајко Л. *Грађа за историју Београда од 1806. до 1867*. Књ. 1. Београд: Музеј града Београда, 1965.
- ВЕСИЋ, Ивана. *Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких додела у српској пољитичкој и интелектуалној елији*, докторска дисертација, рукопис. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2016.
- ВЕЛИКИ ТРЕБНИК. Прев. са грчког и црквенословенског архимандрит др Јустин С. Поповић. Манастир Телије, 1958.
- ВИЦМАН, Рајнгард. „Свакидашњица у бечком бидермајеру.“ У: *Бечки бидермајер*. Београд: Народни музеј, 1981.
- ВОЈИНОВИЋ, Станиша. „Књижевно-уметничка заједница (1892–1896).“ *Књижевна историја* 136 (2008): 741–762.
- ВУЈОВИЋ, Сретен. „Кафане и модернизација: фрагменти о европском, балканском и београдском кафанском животу.“ *Теме: часопис за друштвено теорију и праксу* 34, 3 (2010): 867–891.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. „Поетика читања: критика прозе 1868–1901.“ *Књижевна историја* 104 (1998): 47–59.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. *Опеди о српском реализму*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 2003.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. „Приватни живот у огледалу реалистичке књижевности.“ У: *Приватни живот код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Сlio, 2006, 457–482.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. „Поетичка самосвест епохе реализма.“ *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 55, св. 2 (2007): 385–409.
- ВУКИЋЕВИЋ, Драгана. „У ритму приповедања Јакова Игњатовића.“ *Моћ књижевности: in memoriam Ана Радин*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2009, 43–54.
- ВУКМАНОВИЋ, Саво. „Гусле на црногорском двору.“ *Народно сиваралаштво – Folklor VII*, 25 (1968): 76–79.
- ВУКОВИЋ, Сава. *Српски јерарси, од деветог до двадесетог века*. Београд – Подгорица – Крагујевац: Евро – Унирекс – Каленић, 1996.
- ВУЧЕНОВ, Димитрије. „Новосадски књижевни часопис Даница.“ *Анали Филолошког факултета* 12 (1976): 125–240.
- ГАВРИЛОВИЋ, Марина. *Музичко образовање у Нишу и нишкој реџији 1827–1940*. Алексинац: Висока школа за васпитаче струковних студија, 2014.
- ГАВРИЛОВИЋ, Никола. *Карловачка бојословија (1794–1920)*. Сремски Карловци: Српска православна богословија светог Арсенија, 1984.

- Гикић, Радмила (прир.). *Прејиска Милице Стојадиновић Српкиње са савременицима*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- Гикић ПЕТРОВИЋ, Радмила. *Живот и књижевно дело Милице Стојадиновић Српкиње*, докторска дисертација, рукопис. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност, 2010.
- Грдинић, Никола. „Аутобиографија – покушај одређења.“ У: *XVIII столеће*, Зборник 1, Аутобиографије и мемоари, Радови са научног скупа одржаног у Новом Саду и манастиру Св. Архангела код Ковиља, 18. и 19. октобра 1990. године. Нови Сад: Прометеј, 1993, 126–143.
- Грчић, Јован. *Историја српске књижевности*. Нови Сад: Издање српске књижаре и штампарије Браће М. Поповића, [б. г.].
- Грчић, Јован. „Змајовине песме које се певају.“ *Бранково коло* V, 30 (1899): 960.
- Даница, лист за забаву и књижевност. Ур. Ђорђе Поповић. Нови Сад, 1860–1872.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Деретић, Јован. *Поетика српске књижевности*. Београд: „Филип Вишњић“, 1997.
- Дига, Жак. *Културни живот у Европи на прелазу из 19. у 20. век*. Прев. Татјана Портман. Београд: Слио, 2007.
- ДИМИТРИЈЕВИЋ СТОШИЋ, Полексија Д. *Посела у старој Београду*. Београд – Шабац: „Драган Срњић“, 1965.
- Думнић, Марија. „Градска музика на Косову и Метохији у истраживањима српских музиколога током XX века.“ *Гласник Етнографског института САНУ* LXI (2/2013а): 83–99.
- Думнић, Марија. „Музичирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рада.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 49 (2013б): 77–90.
- Думнић, Марија. *Историјски аспекти и савремене праксе извођења староградске музике у Београду*, докторска дисертација, рукопис. Београд: Факултет музичке уметности, 2016.
- Ђаковић, Богдан. „Хорови у Саборној цркви у Новом Саду.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994): 113–123.
- Ђоковић, Предраг. *Српско црквено појање – теоријске основе и практична примена*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 2010.
- Ђоковић, Предраг. „Мокрањчев метод учења појања: сто година Осмогласника Стевана Ст. Мокрањца.“ У: *Традиција као инспирација – зборник радова са научној скупи Владо Милошевић, етномузиколог, композитор и педагог*. Бања Лука: Академија уметности – Академија наука и уметности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2013, 182–193.
- Ђоковић, Предраг. „Методика наставе црквеног појања у прошлости и данас.“ У: *Иконографске студије*. Седми симпозијум посвећен теорији црквене уметности, Црквена уметност и метод. Београд: Академија – Висока школа Српске православне цркве за уметност и конзервацију, 2014, 147–163.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владан. „Беседа у Срба.“ *Вила* (1866): 39–40.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Прилози биографском речнику српских музичара*. Београд: САНУ, 1950.
- ЂОРЂЕВИЋ, Владимир. *Опелди српске музичке библиографије до 1914. године*. За штампу прир. Ксенија Б. Лазић. Београд: Народна библиотека СР Србије – Нолит, 1969.
- ЂОРЂЕВИЋ, Димитрије Ц. *Кроз стари Београд*. Београд: Службени гласник, 2011.

- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Из Србије кнеза Милоша – сѣановнишииво, насеља*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1924.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Наш народни живојѝ*. Књ. I. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1930.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Наш народни живојѝ*. Књ. IV. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1931.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. „Цигани и музика у Србији.“ У: *Наш народни живојѝ*. Београд: Издавачка књижевница Геце Кона, 1933, 39–51.
- ЂОРЂЕВИЋ, Тихомир Р. *Србија ѝре сѝо јодина – XIX век*. Ур. Маринко М. Вучинић. Београд: „Етхос“, 2008.
- ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ, Смиљана. „Нека је женско, али биће гуслар – идеологија једног инструмента.“ *Музиколоија* 14 (2013): 159–187.
- ЂОРЂЕВИЋ БЕЛИЋ, Смиљана. *Фиѝура ѝуслара. Хероизирана биоѝрафија и невидљива ѝрадиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2017.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Композиције Бранкових песма.“ *Лейѝоѝис Маѝице срѝске СХХI*, књ. 361, св. 4 (1947): 226–230. Прештампано у ауторкиној књизи *Музика и музичари*. Београд: Просвета, 1967, 40–46.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. *Музика и музичари*. Избор чланака и студија. Београд: Просвета, 1956.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Корнелије Станковић некад и сад.“ *Звук* 65 (1965): 60.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. „Музичко школовање у Србији до 1914.“ У: *Музичка школа Мокрањац 1899–1974*. Београд 1974, 11–41. Прештампано у ауторкиној књизи *Akordi prošlosti*. Beograd: Prosveta, 1981, 97–117.
- ЂУРИЋ КЛАЈН, Стана. *Млади дани Сѝевана Мокрањаца*. Неготин: Мокрањчеви дани, 1981.
- ЂУРИЋ, Хранислав. „Музички живот, балови и беседе у српској читаоници у Новом Саду од њеног оснивања 1845. г. до I светског рата.“ У: *Срѝска читѝаоница – ѝрадска библиотеѝека у Новом Саду: Сѝоменица (1845–1995)*. Нови Сад: Будућност, 1996, 181–261.
- ЂУРКОВИЋ, Влада (ур.). *Соко бира ѝде ће наћи мира: асѝјалске ѝесме и еѝска ѝтрадиција Срба Бачвана*. Сомбор: Мушка певачка група „Чауши“, 2012.
- ЖИВКОВИЋ, Васа. *Песме Васе Живковића*. Београд: С. Б. Цвијановић, 1907.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. „Епоха реализма у српској књижевности.“ *Зборник Маѝице срѝске за књижевностѝ и језик* 3 (1980): 353–393.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. „Романтичарска поетика Лазе Костића.“ *Зборник Маѝице срѝске за књижевностѝ и језик* књ. 32, св. 2 (1984): 229–251.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. *Токови срѝске књижевностѝи: од класицизма и бидермајера до експресионизма*. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. *Евројски оквири срѝске књижевностѝи*. I, II, V. Београд: Просвета, 1994.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. „Стилски типови српске прозе 19. века.“ *Књижевностѝ и језик: часоѝис Друшѝтва за срѝскохрвајски језик и књижевностѝ год*. 17, 2 (1970): 141–155.
- ЖИВКОВИЋ, Драгиша. „Типолошке особине романтизма у српској књижевности.“ У: *Еѝохе и сѝилову у срѝској књижевностѝи, 19. и 20. век*. Београд – Крагујевац: Филолошки факултет – Нова светлост, 2002, 69–76.
- ЗЕЧЕВИЋ, Ана М. *Поезија и музика. Миленкове ѝесме као инсѝирација музичким сѝвараоцима*. Беоцин – Нови Сад: Културни центар Беоцин – „Прометеј“, 1998.
- ЗЕЧЕВИЋ, Ана. *Ал’ шѝо ѝевах неће ѝројануѝи: музичка ѝрансѝозиција ѝоезије Бранка Радичевића*. Сремски Карловци: Бранково коло, 1999.

- ЗЕЧЕВИЋ, Ана. „Поезија Алексе Шантића као инспирација музичким ствараоцима.“ У: *Алекса Шантић: животи и дјело*. Бања Лука – Српско Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске, 2000, 181–189.
- ЗЕЧЕВИЋ, Ана. „Његошево дело као инспирација музичким ствараоцима.“ У: *Прожимања уметности: његолошке студије и олеги*. Нови Сад – Подгорица: Змај – Институт за музикологију и етномузикологију Црне Горе, 2003, 9–34.
- ЗЕЧЕВИЋ, Ана. „Краће музичке форме инспирисане лирско-епским творевинама Лазе Костића: поводом стоседамдесетогодишњице пишчеве смрти (1941–2011).“ *Крбови: билтен за културу и уметност* год. 25, 79/80 (2011): 119–122.
- ЗЕЧЕВИЋ, Ана. *Склад речи и тона – комјартистичке студије и олеги*. Вршац: Тули, 2016.
- ЗЕЧЕВИЋ, Слободан. *Српске народне ипре: њорекло и развој*. Београд: „Вук Караџић“ – Етнографски музеј, 1983.
- ИВАНИЋ, Душан. *Српска ѡријовијетка између романтике и реализма (1865–1875)*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1976.
- ИВАНИЋ, Душан. *Мемоарска ѡроза XVIII и XIX века*. Зборник, књ. 2. Прир. Д. Иванић. Београд: Нолит, 1989.
- ИВАНИЋ, Душан. „Мемоари Јакова Игњатовића у контексту српске мемоаристике 19. вијека.“ *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* књ. 38, св. 1 (1990): 53–62.
- ИВАНИЋ, Душан. „Књижевни аспекти Биљежака једној ѡисца Симе Матавуља.“ У: *Зборник о Србима у Хрватској*, 2. Ур. Василије Крстић. Београд: САНУ – Одбор за историју Срба у Хрватској, 1991, 379–393.
- ИВАНИЋ, Душан. „Хронотоп причања у српској реалистичкој прози.“ *Књижевна историја* XXVI, 92 (1994): 27–43.
- ИВАНИЋ, Душан. „Аутобиографско-мемоарска проза у српској књижевности 18. и 19. вијека.“ у: *Облик и врејеме. Студије из историје и ѡејице српске књижевности*. Београд – Нови Сад: Будућност – Просвета, 1995.
- ИВАНИЋ, Душан. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска, 1996.
- ИВАНИЋ, Душан. „Коментар у романима Јакова Игњатовића.“ У: *Коментар и ѡријоведанье, Прилози ѡејици ѡријоведанья у српској књижевности*. Београд: Центар за научни рад – Филолошки факултет, 2000, 83–112.
- ИВАНИЋ, Душан, Драгана Вукићевић. *Ка ѡејици српској реализма*. Београд: Завод за уџбенике, 2007.
- ЈЕРЕМИЋ МОЛНАР, Драгана. *Српска клавијрска музика у доба романтизма (1841–1914)*. Нови Сад: Матица српска, 2006.
- ЈОВАНОВИЋ, Владимир. „Алкохол – задовољство, навика или порок – Кафана као ‘двогубо’ царство.“ У: *Привајни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестој века до ѡечетка Првој свейској раји*. Београд: Clío, 2006, 567–590.
- ЈОВАНОВИЋ, Константин А. *Разне усјомене*. Београд: Музеј града Београда, 2012.
- ЈОВИЋЕВИЋ, Татјана. „Медијски ликови просвећивања: просветитељске идеје и схватања просвећености у српској периодици.“ У: *Традиција ѡросвећености и ѡросвећивања у српској ѡериодици*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 29–52.
- КЛИЧКОВИЋ, Данијела. *Исидор Бајић – ѡедајој, издавач и мелојраф*. Асоцијација гитариста Војводине. Нови Сад: Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2015.
- КОВАЧЕВИЋ, Душко М. *Јаков Ињајовић, Полијичка биојрафија 1822–1889*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Клавирска музика Корнелија Станковића.“ У: Корнелије Станковић, *Сабрана дела*, књ. 1. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности – Завод за културу Војводине, 2004, 15–22.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Једно непознато писмо Јована Иванишевића.“ *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 32–33 (2005): 249–256.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Александар Морфидис Нисис a la Robert Schumann.“ *Свеске Мајџице српске* 48 (2008): 105–113.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Играчки репертоар на српским баловима у Хабзбуршкој монархији у 19. веку – друштво и политика на плесном подијуму.“ *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 41 (2009а): 55–65.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Војна музика у култури и историји чешких земаља.“ „*Vojená hudba v kultuře a historii českých zemí.*“ Ed. Jitka Bajgarová. *Etnologický ústav Akademie věd České republiky*. Praha 2007. Приказ. *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 40 (2009б): 150–153.
- КОКАНОВИЋ, Маријана. „Eigenes versus Fremdes? Populäre serbische Lieder aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.“ У: *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike/ The Mediterranean – Source of Music and Longing of European Romanticism and Modernism*. Љубљана, 2010, 51–57.
- КОКАНОВИЋ, МАРКОВИЋ, Маријана. „Српски и словенски балови у Бечу и Штраусова гостовања у ‘Дунавским’ земљама (1847).“ *Зборник Мајџице српске за сценске уметности и музику* 44 (2011): 115–131.
- КОКАНОВИЋ, МАРКОВИЋ, Маријана. *Друшћивена улоја салонске музике у живоју и сисџему вредности српској грађансџива у 19. веку*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- КОКАНОВИЋ, МАРКОВИЋ, Маријана. „Пијанистички репертоар Корнелија Станковића – између европске праксе и националне идеологије.“ Излагање на научном скупу *Традиционално и модерно у музици Срба у Мађарској у свејлу мађарско-српских музичких веза*. Будимпешта: Српски институт – Музиколошки институт МАН – Музиколошки институт САНУ, 4–5. децембар 2015.
- К[ОСТИЋ], Л[аза]. „Над Корнелијем Станковићем.“ *Вила I*, 20 (1865): 241.
- КОСТИЋ, Лаза. „Гете и његова народна свијест.“ *Зеџа* (1885): 7.
- КОСТИЋ, Милан П. „Стеван Ст. Мокрањац као композитор стихова Ђ. Јакшића.“ *Зборник Мајџице српске за књижевности и језик* 6–7 (1958–1959): 284–285.
- КОСТИЋ, Миливоје М. *Усџон Београда: џослови и дани џирџоваца, џривредника и банкара у Београду 19. и 20. века*. Књ. 1. Београд: Библиотека града Београда – Историјски архив Београда – Завод за заштиту споменика културе града Београда, 1994.
- КРАЈАЧИЋ, Гордана. *Војна музика и музичари 1831–1945*. Београд: Новинско-издавачки центар „Војска“, 2003.
- КРЕСТИЋ, Петар В. „Предговор.“ У: *Изабрани џексџови Теодора Павловића*. Извори за српску историју, књ. 6. Историја XIX и XX века. Књ. 3. Београд: Историјски институт, 2007, 7–20.
- КРКЉУШ, Љубомирка. „Гершић, Глигорије Гиша.“ У: *Српски биоџрафски речник*. Књ. 2. Нови Сад: Матица српска, 2006, 677–679.
- КУЛИШИЋ, Шпиро, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић (ур.). *Српски мџџолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ – Интерпринт, 1998.

- КУСОВАЦ, Никола, Милена Врбашки, Вера Грујић, Вања Краут. *Стеван Тодоровић 1823–1925*. Београд – Нови Сад: Народни музеј Београд – Галерија Матице српске, 2003.
- КУТЛАЈ, Еврен. „Стеван Мокрањац и Београдско певачко друштво у Цариграду.“ У: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Иностране концертне турнеје са Београдским њевачким друштвом*. Београд: Музиколошки институт САНУ – Музиколошко друштво Србије, 2014, 67–75.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. *Гајге у Војводини*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 2000.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. „Гуслар: индивидуални идентитет и традиција.“ *Музиколоија* 7 (2007): 135–156.
- ЛАЈИЋ МИХАЈЛОВИЋ, Данка. *Српско традиционално њевање уз јусле. Гусларска њракса као комуникациони њроцес*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2014.
- ЛАСТИЋ, Пера (ур.). *Петар Стојановић 1877–1957, композињор, виолиниста и музички њедајој*. Будимпешта: Српска самоуправа у Будимпешти – Задужбина Јакова Игњатовића, 2005.
- ЛАТКОВИЋ, Видо. „Поводом Ненадовићевих Писама из Италије.“ У: *Чланци из књижевности*, Цетиње, 1953, 94–101.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен. *Лаза Косић*. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ЛЕСКОВАЦ, Младен (прир.). „Старија српска поезија.“ У: *Анњолоија старије српске њоезије*. Библиотека Српска књижевност у сто књига. Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 1972.
- ЛОМА, Миодраг. „Хердерово схватање порекла језика и заснивање филологије.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* књ. 6, св. 2 (2013): 375–402.
- ЛУКИЋ КРСТАНОВИЋ, Мирослава. „Приватни живот на јавној сцени светковина.“ У: *Приватни живој код Срба у 19. веку: од краја осамнаестој века до њочейка Првој светској рајта*. Београд: Сlio, 2006, 779–804.
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. *Умејност и национална идеја у XIX веку*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006 (а).
- МАКУЉЕВИЋ, Ненад. „Плурализам приватности – културни модели и приватни живот код Срба у 19. веку – Идеолошка приватност, живот у нацији.“ У: *Приватни живој код Срба у 19. веку: од краја осамнаестој века до њочейка Првој светској рајта*. Београд: Сlio, 2006 (б), 17–53.
- МАЛЕ, Албер. *Дневник са српској двора 1892–1894*. Прир. и прев. Љиљана Мирковић. Београд: Сlio, 1999.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста. *Сјоменица Сњ. Сњ. Мокрањцу*. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, 1923.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста. „Гусле и гуслари.“ *Музика* 1 (1928): 12–13.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста. „Станковић Корнелије.“ У: *Народна енциклопедија српско-хрвајско-словеначка*. Књ. 4. Загреб, 1929, 412–413.
- МАНОЈЛОВИЋ, Коста. *Корнелије Станковић*. Београд, 1942.
- МАРИНКОВИЋ, Прибислав Б. *Великани, знамените личности цинцарској њорекла у историји Срба*. Београд, 2005.
- МАРИНКОВИЋ, Соња. „Питање периодизације српске музике.“ *Зборник Матице српске за сценске умејности и музику* 22–23 (1998): 27–50.

- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Из преписке Корнелија Станковића – истраживачки извештај о грађи из Архива Србије.” *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 47 (2012): 115–126.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Приповедање о музици и уметности у Мемоарима Јакова Игњатовића.” *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 48 (2013): 39–53.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. “On Music and Art in the Journal *Danica* (1860–1872).” *Музикологија* 14 (2013б): 57–76.
- МАРЈАНОВИЋ, Наташа. „Душан Котур – портрет композитора, педагога и музичког писца. Преглед рукописне заоставштине.” *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 52 (2015): 185–198.
- МАРКОВИЋ, Марина, Милица Андрејевић. „Из заоставштине др Рајка Веселиновића: о Тихомиру Остојићу и Остојићеву.” *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 53 (2015): 167–176.
- МАТИЦКИ, Миодраг. „Идеје епохе просвећености у календарима Уједињене омладине српске.” У: *Традиција просвећености и просвећивања у српској историји*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012, 125–140.
- МЕДАКОВИЋ, Дејан. *Срби у Бечу*. Нови Сад: Прометеј, 1998.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Црквена музика у Српској великој гимназији у Новом Саду.” *Зборник Мајице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994): 87–96.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Стеван Стојановић Мокрањац и аспекти етничитета и национализма.” У: *Мокрањац на дар. Прошета – чудних чуда кажу – 150 година*. Музиколошке студије – монографије, св. 1/2006. Београд – Неготин: Факултет музичке уметности – Дом културе „Стеван Мокрањац“, 2006, 33–53.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана (ур.). *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914). Инострани концертни турнеје са Београдским њевачким друштвом*. Београд: Музиколошки институт САНУ – Музиколошко друштво Србије, 2014 (а).
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. „Музички спектакл масовног национализма на почетку XX века: прослава педесетогодишњице Београдског певачког друштва.” У: *Владо С. Милошевић, Традиција као инспирација*. Тематски зборник са научног скупа, Академија уметности Универзитета у Бањој Луци. Бања Лука: Академија наука и уметности Републике Српске – Музиколошко друштво Републике Српске, 2014 (б), 17–30.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. *Европске музичке праксе и обликовање нације кроз креирање националне уметничке музике у Србији у првим деценијама XX века*, докторска дисертација, рукопис. Београд: Универзитет у Београду, Филозофски факултет, 2016.
- МИЛАНОВИЋ, Биљана. *Музичке праксе у Србији и формирање националног канона*. Београд: Музиколошки институт Српске академије наука и уметности, 2018.
- МИЛИЈИЋ, Бранислава. „Покушај књижевно-теоријског одређења путописног жанра.” У: *Љубомир Ненадовић и српска њујорксна традиција*. II међународна конференција Филолошког факултета у Приштини, 19–20. мај 1995. Приштина: Универзитет у Приштини, 9–17.
- МИЛИН, Мелита. „Композиције на стихове Јована Јовановића Змаја.” *Звук* 4 (1983): 24–30.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ, Петар. *Методологија истраживања књижевности*. Београд – Требник: Чигоја штампа, 2000.
- МИЛУТИНОВИЋ, Зоран. „Биографија и литерарно обликовање у мемоарским, аутобиографским и дневничким списима Лазе Костића.” У: *Лазе Костић и српски и европски*

- романтизам. Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд – Нови Сад, Тршић, 10–15. 09. 1991. Београд: Филолошки факултет – Међународни славистички центар, 1993, 97–100.
- МИТРОВИЋ, Катарина. „Двор кнеза Александра Карађорђевића.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006, 302–330.
- МИТРОВИЋ, Милован. „Село и град – комплементарни друштвено-културни односи.“ У: *Село и град. Нова етнолошка истраживања – Гласник Етнографског института САНУ* књ. XLIV (1995): 41–54.
- МИЋИЋ, Радован. „Проблеми библиографског бележења аутобиографске и мемоарске литературе.“ У: *XVIII столеће*, Зборник 1, Аутобиографије и мемоари, Радови са научног скупа одржаног у Новом Саду и манастиру Св. Архангела код Ковиља, 18. и 19. октобра 1990. године. Нови Сад: Прометеј, 1993, 145–148.
- МИЋИЋ, Радован. „Српска аутобиографска проза у XVIII и првој половини XIX века – књижевноисторијски и библиографски аспекти истраживања.“ У: *XVIII столеће*, књ. II, св. 1. Нови Сад: Културно-просветна заједница Војводине – Друштво за проучавање XVIII века, 1997, 197–210.
- МИШКОВИЋ, Наташа. *Базари и булевари. Свети животи у Београду 19. века*. Београд: Музеј града Београда, 2010.
- МЛАДЕНОВИЋ, Оливера. *Коло у Јужних Словена*. Београд: САНУ – Етнографски институт, 1973.
- МОКРАЊАЦ, Стеван Стојановић. „Уметнички преглед. Позоришне песме – Сеоска лола, сложио и за гласовир удесио Даворин Јенко. *Валцер и Марш* посвећен Њеном Величанству Краљици Драги, за гласовир у две руке компоновао Карло Мертл.“ *Српски књижевни гласник* IV/3 (1901): 235–237.
- НАТОШЕВИЋ, Ђорђе. *Учудиство за предавање букварских наука учићелима народних училишта у Аустријарском царству*. Беч, 1858.
- НЕДИЋ, Владан. *Вукови њевачи*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- НИКОЛИЋ, Десанка. „Чаршија – почеци урбанизације у Србији у 19. веку.“ У: *Село и град. Нова етнолошка истраживања – Гласник Етнографског института САНУ* књ. XLIV, (1995): 85–92.
- ОДОВСКИЈ, Князь Владимир. *Дневник. Переписка. Материјали*. Москва, 2005.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг (прир.). „О Лази Костићу као критичару.“ У: *Лаза Костић, О књижевности. Мемоари*. 1. Нови Сад: Матица српска, 1991.
- ПАЛАВЕСТРА, Предраг. *Историја српске књижевне критике*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- ПАШЋАН КОЈАНОВ, Светолик. „Музичко васпитање.“ У: *Новосадска гимназија. Стоменица 1810–1960*. Нови Сад: Одбор за прославу 150-годишњице, 1960, 101–102.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности, 1991.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Музиколог Сјана Ђурић Клајн: историографска, есејистичка и критичарска делатност*. САНУ, Посебна издања, књ. DCXXVII. Одељење ликовних и музичких уметности, књ. 9. Београд: Музиколошки институт САНУ – Удружење композитора Србије, 1994.
- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. *Српска музика 19. века. Извођаштво. Чланци и критике. Музичка педагогија*. Београд: Факултет музичке уметности, 2001 (а).

- ПЕЈОВИЋ, Роксанда. „Текстови о српској црквеној музици у српској публицистици (1839–1914).“ *Нови Звук* 16 (20016): 42–53.
- ПЕКОВИЋ, Слободанка. „Путопис – условљеност жанра.“ У: *Књига о њујојису*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2001, 11–26.
- ПЕНО, Весна. *Православно црквено појање на Балкану у 19. веку – на примерима српске и ирчке традиције*, магистарска теза, рукопис. Нови Сад: Академија уметности, 1999.
- ПЕНО, Весна. „Црквено појање са правилом у српским богословским школама.“ У: *Историја и мистерија музике. У часопису Роксанде Пејовић*. Зборник радова, ур. Ивана Перковић-Радак, Драгана Стојановић-Новичић и Данка Лајић-Михајловић. Београд: Факултет музичке уметности, 2006, 199–211.
- ПЕНО, Весна. „Теоријско-естетичка начела Богдана Поповића у његовим написима о музици.“ *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* 59/1 (2011а): 49–58.
- ПЕНО, Весна. „О појачкој пракси у српским црквама у другој половини 19. и првим деценијама 20. века.“ *Црквене студије* 8 (2011б): 401–411.
- ПЕНО, Весна. „Црквена музика у светлости државног законодавства у Кнежевини и Краљевини Србији.“ *Музикологија* 12 (2012): 9–36.
- ПЕНО, Весна Сара. „О вишегласју у богослужбеној пракси православних Грка и Срба: теолошкокултуролошки дискурс.“ *Музикологија* 17 (2014): 129–154.
- ПЕНО, Весна Сара. *Православно црквено појање на Балкану на примеру ирчке и српске традиције. Између Истиока и Зајада, еклисиологије и идеологије*. Београд: Музиколошки институт САНУ, 2016.
- ПЕНО, Весна, Ивана Весић. „Српско црквено појање у служби националне идеологије.“ *Музикологија* 20 (2016): 135–150.
- ПЕНО, Весна, Ивана Весић. „Српско народно црквено појање у славу Бога и службу етноса.“ *Зборник Мајнице српске за друштвене науке* 164/4 (2017): 603–620.
- ПЕРИЋ, Ђорђе. „Уметнички текстови Србских народних њесама Корнелија Станковића.“ У: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV. Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985, 187–204.
- ПЕРИЋ, Ђорђе. „Милица Стојадиновић Српкиња – заборављена писма, рукописи, слике, ноте.“ *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик* књ. 63, св. 1 (2015): 225–240.
- ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана. „Православност и(ли) национална идеологија у српској хорској црквеној музици до 1914. године.“ У: Зборник радова, Научни скуп *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 12. април 2005. Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија уметности, 2005, 125–138.
- ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана. „Вишегласни/хорски одрази српског народног црквеног појања – почеди: Никола Ђурковић, Спиридон Трбојевић, Корнелије Станковић.“ У: Зборник радова, Научни скуп *Дани Владе С. Милошевића*, Бања Лука, 10. април 2006. Ур. Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија уметности, 2006, 33–44.
- ПЕРКОВИЋ РАДАК, Ивана. „Образовање је насушни хлеб: црквено вишегласје, образовни процеси и српски национални идентитет између четврте деценије 19. века и 1914. године.“ *Музикологија* 7 (2007): 199–216.
- ПЕРКОВИЋ, Ивана. *Од анђеоској појања до хорске уметности. Српска хорска црквена музика у периоду романтизма (до 1914)*. Београд: Факултет музичке уметности – Сигнатуре, 2008.

- ПЕРКОВИЋ, Ивана, Биљана Мандић. „Парадигма усмено/писано и педагогија црквеног појања у српским богословским школама.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 53 (2015): 33–49.
- ПЕРОВИЋ, Латинка. „Никола Крстић, Србин из Аустро-Угарске и интелектуалац у Србији друге половине XIX века. Прилог проучавању српске елите.“ *Токови историје* 1–2 (2008): 267–279.
- ПЕРУНИЧИЋ, Бранко. *Ујава вароши Београда 1820–1912*. Београд, 1970.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Српско народно црквено појање и његови записивачи.“ У: *Српска музика кроз векове*. Књ. 22. Гл. ур. Стана Ђурић-Клајн. Београд: Галерија САНУ, 1973, 251–274.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Карловачко појање и дело Корнелија Станковића.“ У: *Корнелије Станковић и његово доба*. Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења. Ур. Димитрије Стефановић, САНУ, Научни скупови, књ. XXIV. Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1. Београд: Музиколошки институт САНУ, 1985, 137–146.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Фрушкогорски манастири и српско појање.“ У: *Фрушкогорски манастири*, књ. 66. Београд: Галерија САНУ, 1990, 178–196.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Тихомир Остојић и српско појање.“ *Свеске Мајнице српске, Грађа и прилози за културну и друштвено историју*. Серија књижевности и језика 7 (1991): 68–77.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Опит за печтани на невмени записи В Сремски Карловци в началото на 9 век.“ *Българско музкознание* 3 (1992): 65–72.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Српско црквено појање као предмет музиколошких истраживања.“ *Зборник Мајнице српске за сценске уметности и музику* 15 (1994): 31–46.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Стојан Новаковић и српска музика његовог времена.“ У: *Стојан Новаковић – личности и дело*. Одељење историјских наука, књ. LXXVII. Београд: Српска академија наука и уметности, 1995, 470–479.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Осмогласник у српском појању и мелографском раду Стевана Ст. Мокрањца.“ У: *Сабрана дела Стевана Ст. Мокрањца*. Књ. 7. Београд – Књажевац: Завод за уџбенике и наставна средства – „Нота“, 1996, XX.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Црквено појање и музичка писменост код Срба пре и после Велике сеобе.“ У: *Патријарх српски Арсеније Чарнојевић и Велика сеоба Срба 1690. године*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 1997 (а), 151–166.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Српско појање у времену Јована Рајића (1726–1801).“ У: *Јован Рајић – живиот и дело*. Посебна издања, књ. XIX. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1997 (б), 349–354.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Димитрије Руварац и српска музичка историографија.“ У: *Зборник радова Научној скупци „Браћа Руварац у српској историографији и култури“*. Ур. Ч. Попов и Н. Витомировић. Нови Сад – Сремска Митровица: Огранак САНУ у Новом Саду – Музеј Срема, 1997 (в), 167–174.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Будим и Пешта у историји српске музике.“ У: *Друштвено науке о Србији у Мађарској*. Будимпешта: САНУ, Српска самоуправа у Мађарској, 2003, 55–66.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. *Прво београдско џевачко друштво – 150 година*, коаутори Богдан Ђаковић и Татјана Марковић. Књ. 101. Београд: Галерија САНУ, 2004.
- ПЕТРОВИЋ, Даница. „Тихомир Остојић и српска музичка баштина.“ У: *Православно српско црквено џјеније, џо сџаром карловачком начину удесио Тихомир Остојић, за мешовити*

- РИСТОВИЋ, Милан и др. (прир.). *Живети у Београду: докуменџа Управе града Београда*. Књ. 3, 1851–1867. Београд: Историјски архив Београда, 2005.
- РИСТОВИЋ, Милан и др. (прир.). *Живети у Београду: докуменџа Управе града Београда*. Књ. 5, 1879–1889. Београд: Историјски архив Београда, 2007.
- РОГАНОВИЋ, Гордана. „Асталске песме – песме ‘од краљева’ у Бачкој.“ У: *Соко бира где ће наћи мира: асталске песме и ејска традиција Срба Бачвана*. Сомбор: Мушка певачка група „Чауши“, 2012, 28–50.
- РОСИЋ, Татјана. *Произвољност дневника. Романџичарски дневник у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1994.
- СИМИЋ, Владимир. „Свет детета и његова слика у српској уметности 19. века.“ У: *Привајни живој код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првој светској рату*. Београд: Слио, 2006, 133–161.
- СКЕРЛИЋ, Јован. *Омладина и њена књижевност (1848–1871): изучавања о националном и књижевном романџизму код Срба*. Београд: Српска краљевска академија, 1906.
- СКЕРЛИЋ, Јован. „Милица Стојадиновић Српкиња.“ *Књижевне студије* књ. 2, коло XXXVIII, бр. 258. Београд: Српска књижевна задруга, 1935, 83–105.
- СЛОВЕНСКА МИТОЛОГИЈА – енциклопедијски речник. Београд: Zepher Book World, 2001.
- СОФРИЋ НИШЕВЉАНИН, Павле. *Главније биље у народном веровању и љевању код нас Срба*. Фототипско издање према издању из 1912. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1990.
- СТАЈИЋ, Васа. *Новосадске биографије*. Град Нови Сад: Из архива новосадског магистрата, 1956.
- СТАНКОВИЋ, Милош. „Срби у друштвеној и верској структури града Беча до добијања права на Црквено-школску општину.“ У: *Историја Српске православне црквене општинске и цркве Светог Саве у Бечу 1860–1940*. Беч – Београд: Српска православна црквена општина Светог Саве, 2010.
- СТАНКОВИЋ, Урош. „Павле Стаматовић у Српском народном покрету – 1848/49.“ *Зборник Матице српске за историју* 84 (2012): 119–134.
- СТАНОЈЕВИЋ, Милена. „Институција кафане у Србији и развој модерног друштва: Функције кафане.“ *Теме: Часопис за друштвене науке* књ. 34, бр. 3 (2010): 821–837.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије И. „Митрополит Михаило и Корнелије Станковић.“ У: *Живој и дело митрополиџа Михаила (1826–1898)*. Научни скупови, књ. СХVIII, Одељење историјских наука. Књ. 31. Београд: Српска академија наука и уметности, 2008, 293–304.
- СТЕФАНОВИЋ, Димитрије И. „Мало позната стихира из службе светом кнезу Стефану Штиљановићу.“ У: *Сјоменица ејсскоу шумадијском Сави*. Нови Сад: Будућност, 2001, 137–145.
- СТОЈАНОВИЋ, Дубравка. *Калдрма и асфалиј*. Београд: Удружење за друштвену историју, 2012.
- СТОЈАНЧЕВИЋ, Владимир. „Историјске реминисценције Сентандрејаца на Стару Србију у делима Јакова Игњатовића.“ *Сентандрејски зборник* 2. Ур. Дејан Медаковић. Београд: САНУ, 1992, 213–221.
- СТОЛИЋ, Ана. „Двор у Београду (1880–1903), између традиционалног и модерног.“ У: *Србија у модернизацијским процесима 19. и 20. века, 2, Положај жене као мерило модернизације*. Београд: Институт за новију историју Србије, 1998, 101–112.

- СТОЛИЋ, Ана. „Приватност у служби репрезентације – двор последњих Обреновића.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006 (а), 331–353.
- СТОЛИЋ, Ана. „Родни односи у царству подељених сфера.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006 (б), 89–111.
- СТОЛИЋ, Ана, Ненад Макуљевић (прир.). *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006.
- СУВАДИЋ, Бошко. „Лаза Костић и наша народна епика.“ У: *Лаза Костић и српски и европски романтизам*. Београд: Филолошки факултет – Међународни славистички центар, 1993, 203–214.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Гуслар као симболична фигура српског националног певача.“ *Зборник Народног музеја*. Историја уметности, књ. 17, св. 2. Београд: Народни музеј, 2004, 253–285.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Васпитање емоција и уобличавање модерног грађанског идентитета код Срба.“ *Годишњак за друштвено историју* 12, бр. 1/3 (2005): 7–24.
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. *Рађање модерне приватности: приватни животи Срба у Хабзбуршкој монархији од краја 17. до почетка 19. века*. Београд: Слио, 2006 (а).
- ТИМОТИЈЕВИЋ, Мирослав. „Приватни простори и места приватности.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006 (б): 165–244.
- ТОДИЋ, Миланка. „Конструкција идентитета у породичном фото-албуму.“ У: *Приватни животи код Срба у 19. веку: од краја осамнаестог века до почетка Првог светског рата*. Београд: Слио, 2006, 526–564.
- ТОДОРОВИЋ, Стеван. „Прилози. О почецима хармоничног певања у Србији.“ *Музички гласник* 2 (1922): 4.
- ТОМАНДЛ, Миховил. *Споменица Панчевачког српског црквеног певачког друштва, 1838–1938*. Панчево, Књижарско-издавачки завод „Напредак“, 1938.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Тихомир Остојић и музичко просвећивање.“ *Свеске Матице српске*, 20, Серија књижевности и језика, 7 (1991): 82–89.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. *На открићу Истока и Запада: о дијалогу традиционалне и модерне у српској музици (1918–1941)*. Београд – Нови Сад: Музиколошки институт САНУ – Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 2009.
- ТОМАШЕВИЋ, Катарина. „Даворин Јенко и Стеван Мокрањац. Биографски фрагменти. Прилог култури сећања.“ *Музикологија* 16 (2014): 195–209.
- ТОМИЋ, Дејан. *Певане њесме српских њесника*. Београд: Радио-телевизија Србије, 2014.
- ЂОРОВИЋ, Владимир. *Историја српског академског друштва „Зоре“ у Бечу: прилози историји омладинског покрета*. Рума, 1905.
- ФЛАШАР, Мирон. „Хеленство Лазе Костића.“ *Зборник историје књижевности САНУ* 6 (1968): 169–231.
- ФРАЈНД, Марта. „Лаза Костић и енглеска поезија 17. века.“ *Књижевна историја* 43, бр. 145 (2011): 605–625.
- ХЕРДЕР, Хари. *Европа у 19. веку*. Београд: Слио, 2003.
- ХУБЕР, Јасмина. „Гостовање Београдског певачког друштва у Немачкој 1899. године виђено из перспективе водеће музичке нације.“ У: *Стеван Стојановић Мокрањац (1856–1914)*.

- Иностиране концерйне йурнеје са Београдским йевачким друшћивом.* Београд: Музиколошки институт САНУ – Музиколошко друштво Србије, 2014, 117–145.
- ЦВЕТКО, Драготин. *Даворин Јенко и његово доба.* Српска академија наука, Посебна издања, књ. СС1, књ. 4. Београд: Музиколошки институт, 1952.
- ЧАЈКАНОВИЋ, Веселин. *Речник српских народних веровања о биљкама.* Рукопис приредио и допунио Војислав Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга – Српска академија наука и уметности, 1985.
- ЧОЛОВИЋ, Иван. „Село и град у делу Тихомира Ђорђевића.“ У: *Село и йрад. Нова етнолошка йрочавања – Гласник Етнографској инстйишћушћа САНУ*, књ. XLIV (1995): 23–30.
- ЦЕПИНА, Мирјана. *Друшћивени и забавни живојй сћарих Новосаћана.* Нови Сад: Музеј града Новог Сада, 1983.
- ШКЛОВСКИ, Виктор. *О йтеорији йрозе.* Прев. Мирјана Грбић, Филип Грбић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2015.
- ANDREIS, Josip, Dragotin Cvetko, Stana Đurić-Klajn. *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji.* Zagreb: Školska knjiga, 1962.
- ASMAN, Alaida. *Duga senka prošlosti: kultura sećanja i politika povesti.* Prev. Drinka Gojković. Beograd: Biblioteka XX vek, 2011.
- ASMAN, Jan. *Kultura pamćenja.* Beograd: Prosveta, 2011.
- ATANASOVSKI, Srđan. *Muzičke prakse i proizvođenje nacionalne teritorije, doktorska disertacija, rukopis.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2014.
- ATANASOVSKI, Srđan. *Mapiranje Stare Srbije: stopama putopisaca, tragom narodne pesme.* Beograd: Biblioteka XX vek, 2017.
- BIBLIOGRAFIJA RASPRAVA I ČLANAKA, knj. 13: *Muzika*, Struka VI, A–R, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1984; Isto, knj. 14: *Muzika*, Struka VI, S–Ž, Indeksi, Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod „Miroslav Krleža“, 1986.
- BINGULAC, Petar. „Crkvena muzika u Srbiji.“ У: *Muzička enciklopedija*, 1. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971, 369–372.
- BLAŽEKOVIĆ, Zdravko. *Glazba osjenjena politikom. Studije o hrvatskoj glazbi između 17. i 19. stoljeća.* Zagreb: Matica hrvatska, 2002.
- BUŽINJSKA, Ana, Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka.* Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- CVETKO, Dragotin. „Rad Kornelija Stankovića u svetlu razvoja muzike u Srbiji i Evropi.“ У: *Корнелије Сћанковић у његово доба*, Зборник радова са научног скупа одржаног од 27. до 29. X 1981, поводом обележавања 150-годишњице композиторовог рођења, ур. Димитрије Стефановић. Београд: САНУ, Научни скупови, књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности, књ. 1, Музиколошки институт САНУ, 1985, 1–10.
- DUVNJAK RADIĆ, Žaklina. *Autobiografija, fikcija i ja.* Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. „Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji.“ *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji.* Zagreb: Školska knjiga, 1962, 529–709.
- ĐURIĆ KLAJN, Stana. *Akordi prošlosti.* Beograd: Prosveta, 1981.
- GIDENS, Antoni. *Sociologija.* Beograd: Ekonomski fakultet, 2003.
- HAUZER, Arnold. *Socijalna istorija umetnosti i književnosti.* Prev. Veselin Kostić, Ksenija Atanasijević. Beograd: Kultura, 1966.
- IVANOVIĆ, Vesna. *Muzički život Podgorice i Crne Gore u doba Nikole I Petrovića Njegoša.* Podgorica: Muzički centar Crne Gore, 2012.

- JOVANOVIĆ, Jelena. „Tokovi promene tradicije u pesmama koje prate božićne običaje Srba u gornjem Banatu u Rumuniji.“ *Muzika* VIII, 2, 24 (2004): 14–28.
- KORDIĆ, Radoman. „Fantazmatski smisao pripovednih oblika i retorike u memoarima.“ У: *XVIII столетје*, Зборник 1, Аутобиографије и мемоари, Радови са научног скупа одржаног у Новом Саду и манастиру Св. Архангела код Ковиља, 18. и 19. октобра 1990. године. Нови Сад: Прометеј, 1993, 79–100.
- KOSTIĆ, Milan P. „Ђура Јакшић и наша музичка уметност.“ *Zvuk* 55 (1962): 560–571.
- KRANJČEVIĆ, Adrian. *Aspekti koncertne delatnosti i internacionalni značaj violiniste Dragomira Kranjčevića*, diplomski rad, rukopis. Novi Sad: Akademija umetnosti, Univerzitet u Novom Sadu, 2018.
- MARKOVIĆ, Tatjana. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti, 2005.
- MAZE, Kaspar. *Bezgranična zabava. Uspon masovne kulture 1850–1970*. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- PAVKOVIĆ, Nikola. „Selo kao obredno-religijska zajednica.“ *Etnološke sveske*, I, *Obredna praksa u Srbiji*. Beograd: Etnološko društvo SR Srbije, 1978.
- PAVLOVIĆ SAMUROVIĆ, Ljiljana. *Knjiga o Servantesu*. Beograd: ITP „Naučna“, d. o. o., 2002.
- PEJOVIĆ, Roksanda. *Kritike, članci i posebne publikacije u srpskoj muzičkoj prošlosti (1825–1918)*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 1994.
- PETROVIĆ, Danica. „Počeci višeglasja u srpskoj muzici.“ *Muzikološki zbornik* XVII/2 (1982): 111–122.
- PETROVIĆ, Svetozar. *Književno djelo kao igra*. Novi Sad: Vojvođanska nauka i umetnosti, 1992.
- PETTAN, Hubert. *Popis skladbi Ivana Zajca*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1956.
- PETTAN, Hubert. *Hrvatska opera: Ivan Zajc, II. (Opere iz doba ravnateljstva, 1870–1889)*. Zagreb: Muzički informativni centar, 1983.
- PRELIĆ, Mladena. „Kako pamtimo Davorina Jenka.“ *Traditiones* 39, 1 (2010): 239–259.
- PROŠIĆ DVORNIĆ, Mirjana. *Odevanje u Beogradu u XIX i početkom XX veka*. Beograd: Stubovi kulture, 2006.
- RAKOČEVIĆ, Selena. *Igre plesnih struktura. Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – Disertacije, Sv. 2. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 2011.
- RAKOČEVIĆ, Selena. *Tradicionalni plesovi Srba u Banatu*. Pančevo: Kulturni centar Pančeva – Gradska biblioteka Pančeva, 2012.
- SLAPŠAK, Svetlana. *Svi Grci nazad! Eseji o helenizmu u novijoj srpskoj književnosti*. Beograd: Istraživačko-izdavački centar SSO Srbije, 1985.
- STOJANOVIĆ, Jasna. *Servantes u srpskoj književnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2005.
- TOMAŠEVIĆ, Katarina (ur.). *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja*. Beograd: Muzikološki institut SANU – Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, 2016.
- VELEK, Rene. *Kritički pojmovi*. Prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Vuk Karadžić, 1966.
- VELEK, Rene, Ostin Voren. *Teorija književnosti*. Prev. Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 1991.

- VESIĆ, Ivana. „Davorin Jenko ‘naš stranac’ u kulturnom životu Beograda (1865–1914): kontradiktornosti etničkog koncepta nacionalnog identiteta.“ *Limes Plus* 2 (2013): 175–195.
- ŽGANEC, Vinko. *Muzički folklor*, I. Zagreb, 1962.
- ŽIVKOVIĆ, Dragiša (prir.). *Rečnik književnih termina*, 2. dopunjeno izdanje. Beograd: Nolit, 1992.
- BERNAERTS, Lars, Dirk Van Hulle. “Narrative across Versions: Narratology Meets Genetic Criticism.” *Poetics Today*. Vol. 34, No. 3 (2013): 281–326.
- BOWEN, Zack R. *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses*. Albany: State University of New York Press, 1974.
- DAVIS, Oliver. “The Author at Work in Genetic Criticism.” *Paragraph*. Vol. 25, Issue 1 (2008): 92–106.
- DEPPMAN, Jed, Daniel Ferrer, Michael Groder (ed.). *Genetic Criticism Texts and Avant-Textes*. Philadelphia: University of Pennsylvania, 2004.
- KINDERMAN, William, Joseph E. Jones (ed.). *Genetic Criticism and the Creative Process: Essays from Music, Literature, and Theater*. Boydell&Brewer, University of Rochester Press, 2009.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures: Selected essays*. New York: Basic Books, 1973.
- HARGRAVES, John A. *Music in the Works of Broch, Mann and Kafka*. New York: Camden House, 2002.
- LANG, Paul Henry. *The Music in Western Civilizations*. New York: J. M. Dent & Sons Ltd., 1941.
- MARJANOVIĆ, Nataša. “Erhaltene einstimmige Aufzeichnungen des serbischen kirchlichen Volksgesangs aus der Feder des Kornelije Stanković.” In: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Band 7/2. Brno: Verein zur Erforschung der Monodie, 2014, 515–540.
- MARJANOVIĆ, Nataša. “Gesangweisen des serbischen Kirchengesangs in melographischen Aufzeichnungen und Harmonisierungen von Kornelije Stanković.” In: *Theorie und Geschichte der Monodie*, Band 9. Brno: Verein zur Erforschung der Monodie, 2018a, 149–187.
- MARJANOVIĆ, Nataša. “Hausmusizieren beim serbischen Bürgertum im 19. Jahrhundert: auf der Spur der Memoirenliteratur.” In: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*. Heft 20 (2018b): 85–101.
- MARJANOVIĆ, Nataša. “Documentary Literature as a Source for Musicological Research: The Relations between the Serbian Literary and Music History of the 19th Century.” In: *Challenges in contemporary musicology. Essays in Honor of Prof. Dr. Mirjana Veselinović-Hofman / Izazovi savremene muzikologije. Eseji u čast prof. dr Mirjane Veselinović-Hofman*. Belgrade: Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts, 2018c: 364–379.
- MILANOVIĆ, Biljana. “The Discourse of Travelogues About Stevan Mokranjac and the Belgrade Choral Society in the National-Political Context Before the First World War.” *New Sound: International Magazine for Music* 43 (2014): 52–69.
- NENIĆ, Iva. “Undisciplining gender, rewriting the epic.” In: *Musical Practices in the Balkans: Ethnomusicological Perspectives*: proceedings of the International Conference held from November 23 to 25, 2011 (ed. Dejan Despić, Jelena Jovanović, Danka Lajić Mihajlović). Belgrade: Institute of Musicology, 2012, 251–264.
- OESER, Christian. *Briefe an eine Jungfrau über die Hauptgegenstände der Aesthetik. Ein Weihgeschenk für Frauen und Jungfrauen*. Leipzig: F. Brandstetter, 1857.
- PENO, Vesna. “The Tonal Foundations of Serbian Church Chant.” *Acta Musicae Byzantinae* III. Iasi (2001): 21–29.
- PENO, Vesna. “Tailoring of Texts Rather Than Melodies in the Serbian 19th and 20th Century Church Chanting.” In: *Music and Networking*. The Seventh International Conference, eds.

- T. Marković and V. Mikić. Belgrade: Department of Musicology and Ethnomusicology, Faculty of Music, University of Arts, 2005, 211–220.
- PENO, Vesna. "How Have Serbian Chanters Learned to Chant in Recent History." In: *Papers Read at the 12th Study Group – Cantus Planus, Lillafüred / Hungary 2004 August 23–28*. Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2006, 893–906.
- PENO, Vesna. "The Serbian Sung Word. A Contribution to the Demystification of the Term Folk in the Phrase Serbian Folk Church Singing." In: *Aspects of Christian Culture in Byzantium and Eastern Christianity: Word, Sound and Image in the Context of Liturgical and Christian Symbolism*. Belgrade: Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and International Society for Orthodox Church Music, 2017, 43–54.
- POWELL, David A. *While the Music Lasts: The Representation of Music in the Works of George Sand*. London: Lewisburg, Bucknell, 2001.
- PROŠIĆ DVORNIĆ, Mirjana. "At the Crossroads of Europe and the Orient, The Change of Internal City Structure in the XIX Century Belgrade." *Етнoлoшкu иpeпeг* 26 (1990): 63–86.
- RANDALL, William Lowell. *The Stories We Are: An Essay on Self-Creation*. University of Toronto Press 1995.
- STOKES, Martin. "Introduction: Ethnicity, Identity and Music." In: *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place*, ed. Martin Stokes. Berg 1994, 1–27.
- MCCLATCHIE, Stephen (ed.). *The Mahler Family Letters*. Oxford University Press, 2006.
- WALLACE, Robert K. *Jane Austen and Mozart: Classical Equilibrium in Fiction and Music*. Athens: University of Georgia Press, 1983.
- WEISS, Jernej. "Forward! – the First Slovenian National Anthem by Davorin Jenko." In: *Davorin Jenko (1835–1914). Prilozi za kulturu sećanja*. Ur. Katarina Tomašević. Beograd: Muzikološki institut SANU, Nacionalni savet slovenačke nacionalne manjine u RS, 2016, 27–38.
- WELLEK, René. *A History of Modern Criticism: 1750–1950, The Later Eighteenth Century*. Yale University Press, 1954.
- WOLF, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Vienna: International Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 1999.
- АТАНАСОВСКИ, Срђан. *Кaйaлoи и сaдржaј музичких албума у колекцији Музикoлoшкoи инcтитyтyиa САНУ*. <<http://www.music.sanu.ac.rs/Srpski/MusicAlbums.htm>> 15. 03. 2018.
- БАЧКО, Александар. *Стaрe бeoгpaдскe ѱopoдицe*. <<https://porodicnoporeklo.wordpress.com/2015/10/24/>> 10. 12. 2015.
- ИВАНОВИЋ БАРИШИЋ, Милина. „Јaбyкa.“ у: *Пoјмoвник српске културe*. Београд: Етнoгpaфски инcтитyт САНУ. <<http://www.etno-institut.co.rs/cir/pojmovnik/j/jabuka.php>> 12. 05. 2016.
- МАРКОВИЋ, Тaтјaнa. "Political, cultural, artistic activities of the Ujedinjena omladina srpska as a case of networking." у: *Kakanien Revisited*. <<http://www.kakanien-revisited.at/beitr/ncs/TMarkovic1.pdf>> 15. 12. 2015.
- <<http://www.gustav-mahler.eu/index.php/personen-2/700-ott>>, 10. 02. 2018.
- ЈАНКОВИЋ, Јасмина. *Тaмo дaлeкo: српска музика за клавир* (CD). Београд: Музика Класика, 2017.
- ПЕТРОВИЋ, Даница (ур.). *Српско ѱoјaњe у XX вeкy. Пoјaчкa ризницa влaдикe гр Сaвe Вуковичa* (аудио DVD, с пратећом књижицом). Београд: Музикoлoшкu инcтитyт САНУ, 2013.

SUMMARY

This book reveals a multifaceted intercourse between the Serbian cultural history and history of music, based on testimonies found in the Serbian documentary-artistic prose of the second half of the 19th century. The book analyzes largely unexplored records from diaries, memoirs, autobiographies and travelogues written by Serbian cultural workers during the 19th century, showing that music played an essential role in the life of Serbs across all social strata in those complicated geo-political and cultural-historical periods. The research material diachronically reflects the dynamics and evolution of forms and ways of presence of music where Serbs lived: in the Habsburg Monarchy, in the Principality and Kingdom of Serbia, or the Serbian enclaves in other national environments.

Presenting the status of music in the culture of everyday, both public and private, life of Serbs in the 19th century, the examined documentary records give evidence on the position of music in the sphere of personal interests, affinities and experiences of the selected writers and their contemporaries, including authors, artists, politicians, statesmen and other significant figures of the literary and cultural history, namely Jakov Ignjatović, Laza Kostić, Milan Savić, Branislav Nušić, Dragomir Brzak, Jovan Subotić, Vladan Đorđević, Todor Stefanović Vilovski, Mihailo Polit Desančić, Milan Đ. Milićević, Pera Todorović, Stevan Todorović, Savka Subotić, Milica Stojadinović Srpkinja, Natalija Obrenović, Nikola I Petrović, etc.

Through particular thematic scenes, the examined material reveals portrays of composers, performers and their audience, describes the work of important musical institutions together with various forms and motives for playing, comments different aspects of musical interpretation, and analyzes the characteristics of vocal and instrumental music practice belonging to various regional traditions. This book raises a multitude of complex questions on interpreting the status of music in social, cultural, political and artistic contexts of the epoch, for example on the function of music in a process of social status signifying and differentiating between the urban and rural, or on the role of music in the formation of new cultural layers and the evolution of urbanization and education. The study of musical creativity and performance as a significant segment of Serbian national and artistic heritage corresponds

with cherishing the national style and expression stirred by the “awakening of national consciousness” in that period. The memoir records also witness a need to present the Serbian musical heritage in a broader socio-cultural and artistic framework, as well as to adapt certain elements of modern European culture.

The chapters on various aspects of musical genres were divided according to historical and anthropological perspectives on relations between the public and private life spheres, within the complex socio-cultural links and diverse factors of cultural and artistic life among Serbs in various regions in the examined period.

The introductory chapter presents resources and previous research on memoir works of the Serbian authors witnessing the development of Serbian music during the 19th century, and suggests some new perspectives and ideas for further research.

The second chapter, *Portraits of musicians and cultural institutions*, discusses the contribution of educated and amateur musicians in various fields of creation, such as creating and performing piano music, pedagogical work, establishing the field of music writing, or the processes of introducing and fostering multivoiced choral singing in the Orthodox Church liturgical music, and of developing secular choral singing. Special attention is paid to the cultural work of singing societies (in Vienna, Novi Sad, Zemun, Pančevo, and Belgrade), theaters and operas (in Vienna, Szeged, Pest, Venice, Novi Sad, Zagreb, and Belgrade). Amateur musicians are portrayed as forerunners of interest in and spread of musical topics or as active participants in performances, among which we find some prominent writers, poets, professors, lawyers, and doctors.

The third chapter, *Playing practices as the civil society idea*, shows that music stimulated cultural and artistic public gatherings, as well as the realization of civil society ideals in the sphere of private life. Apart from diversified genre scenes depicting public performances (music at concerts, balls, *besedas* as social-artistic gatherings of their kind), the studied documentary texts also give valuable testimonies on music practice and performances in urban families. There prevail the evidence on developed cultural and musical lives in towns inhabited by Serbs within the Habsburg territory (Vienna, Budapest, Szentendre, Arad, Szeged, Pecs, Sombor, Novi Sad, Sremski Karlovci, Zemun, Timisoara, Zagreb), and in the Principality and Kingdom of Serbia (in the towns of Belgrade, Niš, Pirot, Zaječar and Negotin).

The fourth chapter, *Between the town and countryside: traditional (secular) folk music*, reflects a complex picture of the dynamics of relations between the countryside and urban traditions through memoir testimonies on the types and functions of music and performing in the two distinct environments. The researched memoirs reveal a remarkable level of preservation of church-folk tradition in the countryside, as well as the characteristic amalgam of cultures and music traditions in the urban environment. The singing practices during village rituals and customs within life

cycle are presented, as well as those at mass harvests or outdoor parties, both in the countryside and towns. A separate part of this section is dedicated to folk instruments and players. The testimonies correspond with the perceptions of losing national individualism in towns and the high level of conservation of national character and cultural heritage in the countryside in the observed period.

The fifth chapter, *Church music in the spheres of public and private life*, discusses the documentary testimonies on famous chanters and chant practices among Serbs in the 19th century, on the work of melographers, composers and conductors. This section contributes to the existing knowledge by finding testimonies on the presence of church songs not only in its basic, liturgical function but also in the sphere of private life. The issue of relation between church music aesthetics and authors' personal spiritual experiences and inspiration for literary creation is particularly discussed.

The last chapter, *The memoir records and musical historiography*, exposes a survey on basic characteristic of documentary-artistic genres, while evaluating the contribution of chosen material for the current musicological research on the music of Serbs in the 19th century. Besides confirming or adding to the previous knowledge, certain fragments of examined documentary works cast a new light on an interesting field of no less relevance for musicology – the one exploring how music reveals the diversification of inner, spiritual experiences and stimulates the authors' initial writing and creative impulses.

The concluding chapter aims at stirring a further debate on the level of documentary nature of memoir records as sources for exploring the Serbian music and cultural history. By interpreting testimonies on the existence of music in various social contexts, this book suggests some new possibilities for analyzing versatile roles music had in the public and private life of Serbs in the 19th century, as well as a specific question on a function of music in the literary creation of many Serbian writers. Finally, the book rethinks a general problem of the interconnectedness and interdisciplinary relation between the fields of literature and music, encouraging also a discussion on music as literary topic and on the problem of influences of literary history on musical historiography.

ПРИЛОГ:

CD *Музика у живоју Срба у 19. веку – из мемоарске ризнице*

Клавирске композиције

1. Корнелије Станковић, *Што се боре мисли моје* (6'45)
2. Јован Пачу, *Бранково коло* (1'44)
3. Јован Пачу, *Рапсодија Српски звуци*, бр. 1 (4'22)
4. Исидор Бајић, *Ђаволан* (2'45)
5. Роберт Толингер, *Из ђласовне зајиснице* (1'49)

Песме за глас и клавир

6. Корнелије Станковић, *Расло ми је бадем дрво* (2'52)
7. Корнелије Станковић, *Тамна ноћи* (1'39)
8. Антон Рубинштајн, *Serbische Lieder* (Српске ђесме): *Боже, ђы мой, Боже* (1'31)

Хорске композиције

9. Корнелије Станковић, *Ој, за ђором* (1'58)
10. Стеван Мокрањац, *Х Руковей* (8'00)
11. Стеван Мокрањац, *На ранилу* (1'00)
12. Стеван Мокрањац, *Мекам* (3'56)
13. Тихомир Вујичић, *Сенђандрејска химна* (2'18)
14. Исидор Бајић, *Свјайиј Боже* (2'24)
15. Корнелије Станковић, *Досђојно јесђ*, велико (2'36)
16. Корнелије Станковић, *Госђоди возвах*, гл. 4 (1'29)
17. Корнелије Станковић, *Да исђравийсја*, гл. 4 (1'10)
18. Јосиф Маринковић, *Вечери ђвојеја ђајнија* (3'16)
19. Димитрије Мита Топаловић, *Днес висий на дрвје* (3'01)

Традиционално српско појање

20. *Тебе одјејущајосја*, запис Ненада Барачког, аранжман Т. А. Петијевић (5'09)
21. *Ушлишавши суђружница*, стихира Св. Стефану и Јелени Штиљановић (4'09)

Извођачи:

Душан Трбојевић (клавир) 1, 2, 4–7; Зорица Димитријевић Стошић (клавир) 3; Оливера Ђурђевић (клавир) 8; Ирина Арсикин (сопран) 6, 7; Александра Ивановић (сопран) 8; Хор РТБ, дир. Младен Јагушт 10; Женски октет РТБ, дир. Златан Вауда 11; Хор РТБ, дир. Боривоје Симић 12; Студијски хор Музиколошког института САНУ, дир. Димитрије Стефановић 13; Хор „Св. Стефан Дечански“, дир. Тамара Адамов Петијевић 9, 14–20; владика шумедијски др Сава Вуковић († 2001) 21

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Абдул Азис (Abdülaziz), султан 61
Абдул Рахман (Abdul Rahman), принц 55
Абдул Хамид II (İkinci Abdülhamit), султан 52, 57
Авакумовић, Авакум 50, 154
Аврамовић, Сима 159
Адамов Петијевић, Тамара 12
Адамовић, Тоша 74
Ајхштет, Ернест (Ernest Eichstedt) 83, 87
Албуакс, Морис (Maurice Halbwachs) 224
Андреис, Јосип 83
Андрејевић, Јован 104
Андрејевић, Милица 24
Анрије, Франсис (Francis Andrieux) 77
Антић, Наташа 16
Аријес, Филип (Philippe Ariès) 17
Асман, Алаида (Alaida Asman) 215, 216, 224, 225
Асман, Јан (Jan Asman) 215, 224
Атанасовски, Срђан 17, 27, 57, 83, 86
Ахмед, султан 54
- Базен, Франсоа Емануел Жозеф (François Emmanuel Joseph Bazin) 57
Бајгарова, Јитка (Jitka Bajgarová) 60
Бајић, Исидор 13, 38, 42–46, 185, 217
Бан, Маргарета 81
Бан, Матија 81
Барбарић, Велимир 168
Бах, Александар (Alexander Freiherr von Bach) 62, 63
Бах, Јохан Кристијан (Johann Christian Bach) 83
Бах, Јохан Себастијан (Johann Sebastian Bach) 32, 42
- Бахтин, Михаил Михајлович (Михајл Михайлович Бахтин) 206, 214
Бачић, Стеван Трнда 121, 219
Белини, Винченцо (Vincenzo Bellini) 153
Беренфелс, Вајс фон (Weiss von Berenfels) 34
Берковић, Јулије 112
Бернертс, Ларс (Lars Bernaerts) 19
Бетовен, Лудвиг ван (Ludwig van Beethoven) 38, 88, 98
Бикар, Федора 50, 175, 176
Биров, Ханс Гвидо фон (Hans Guido von Bülow) 65, 66
Бингулац, Петар 171
Блажековић, Здравко 99
Блајвајс, Јанез 161
Блументал, Јакоб (Jakob Blumenthal) 88
Богдановић, Коста 75
Богдановић, Лазар 161
Богшић, Валтазар 161
Божић, Јадранка 204, 207
Бољарић, Гаврило 173
Босић, Мила 133, 135
Боуен, Зак Р. (Zack R. Bowen) 19
Боцарић, Анастас 143
Бошков, Живојин 19, 20, 206, 211
Бошковић, Јован 31, 47, 74, 161, 219
Бошковић, Љуба 119
Брамс, Јоханес (Johannes Brahms) 57
Бранковић, Јелена 71
Брзак, Драгомир 13, 19, 24, 38, 57, 189, 198, 205, 223
Брож, Милош 87
Брукнер, Антон (Anton Bruckner) 169
Будимир, Милан 191
Бужињска, Ана 213–215
Бухан Един, принц 54

- Вагнер, Вилхелм Рихард (Wilhelm Richard Wagner) 63, 64, 67, 76, 80
 Вајс, Јернеј (Jernej Weiss) 103
 Вакенродер, Вилхелм Хајнрих (Wilhelm Heinrich Wackenroder) 63
 Валчинова Чендова, Елисавета Б. 57
 Ван Хуле, Дирк (Dirk Van Hulle) 19
 Васиљевић, Зорислава М. 182
 Васић, Александар 12, 17, 119
 Вебер, Карл Марија фон (Carl Maria Friedrich Ernst von Weber) 38, 64
 Векецки, Паја 182
 Велек, Рене (René Wellek) 59, 194, 195, 213
 Велисављевић, Јулија (Сида) 72, 73, 84
 Величковић, Коста 168
 Велмар Јанковић, Светлана 77
 Верди, Ђузепе Франческо (Giuseppe Francesco Verdi) 38, 64, 68, 80, 205
 Веселиновић, Јанко 120
 Веселиновић, Рајко Л. 110
 Весић, Ивана 27, 103
 Веснић, Миленко 115
 Вид, Елизабета/Јелисавета (Elisabeth Pauline Ottilie Luise zu Wied) / Кармен Силва (Carmen Sylva) 81, 110
 Видаковић, Милован 50
 Вилмерс, Рудолф (Rudolf Wilmers) 88
 Виловски, Јован 168
 Виловски, Мила (Camilla von Stefanović-Vilovska, рођ. Ottenfeld) 47–49, 76, 218
 Виловски Стефановић, Тодор 19, 22, 23, 30, 33, 47–49, 55, 62–64, 66, 75–77, 101, 102, 104, 109, 126, 159–161, 167–169, 188, 190, 194–196, 198, 201, 202, 210, 219, 220, 223
 Вимер, Фрањо (František Wimer) 53
 Вињон, Жан Марк (Jean Marc Vignon) 77
 Вирол, Жозеф 113
 Вишњић, Филип 151
 Владислав, Јован 168
 Војиновић, Станиша 120
 Волис, Роберт (Robert Wallace) 19
 Волф, Вернер (Werner Wolf) 18
 Ворен, Остин (Austin Warren) 213
 Врбашки, Милена 23
 Вујић, Јоаким 69
 Вујовић, Сретен 118
 Вукашиновић, Андра 119
 Вукићевић, Драгана 9, 11, 15, 19, 199, 200, 206
 Вукмановић, Саво 148
 Вуковић, Гавро 80
 Вуковић, Ђуро 74
 Вукомановић, Мина рођ. Караџић 24, 169
 Вућић, Танасије 148
 Вученов, Димитрије 85, 101, 224
 Гавриловић, Марина 17, 71
 Гавриловић, Никола 157
 Гај, Људевит 82
 Гајчиновић, певач 102
 Герц, Клифорд (Clifford Geertz) 214
 Гершић, Глигорије Глиша/Гига 55, 102, 159
 Гершић, Лаврентије 158, 159
 Гете, Јохан Волфганг фон (Johann Wolfgang von Goethe) 21, 145, 195
 Гикић Петровић, Радмила 84, 132, 147, 181, 209
 Голдхам, Фридрих 120
 Гостић, Иван 45
 Грдинић, Никола 201
 Гродер, Мајкл (Michael Groder) 19
 Грујић, Вера 23
 Грујић, Никанор 19, 23, 158–160, 197
 Грчић, Јован 13, 16, 19, 25, 38–47, 85, 102, 127, 152, 172–174, 178, 194, 201, 209
 Грчић Миленко, Јован 16, 46
 Гуно, Шарл Франсоа (Charles François Gounod) 64
 Да Винчи, Леонардо (Leonardo di ser Piero da Vinci) 34
 Дамјанов, Сава 198, 210
 Даниловић Богићевић, Катица 81
 Данић, Јелена рођ. Цукић 77
 Даничић, Ђура 161
 Дарам, Мери Едит (Mary Edith Durham) 18
 Дворжак, Антоњин (Antonín Dvořák) 46
 Дејвис, Оливер (Oliver Davis) 19

- Делиб, Лео (Léo Clément-Philibert Délibes) 76
 Дедман, Џед (Jed Deppman) 19
 Деретић, Јован 20, 211
 Десанчић, породица 50
 Диби, Жорж (Georges DUBY) 17
 Дига, Жак (Jacques Dugast) 65, 66, 122, 214
 Дидински, Л., композитор 83
 Дилбер, Катица 77
 Димитрије (Павловић), патријарх 58
 Димитријевић, Миша 187
 Димитријевић Стошић, Полексија 78, 80, 81, 120
 Димић, Петар 119, 163
 Добринковић, Ида 47, 217, 218
 Долгоруков, Владимир Андрејевич (Владимир Андреевич Долгоруков) 59
 Доницети, Гаetano (Gaetano Donizetti) 53, 68, 102, 205
 Доницети, Ђузепе (Giuseppe Donizetti) 53
 Доубек, Хуго (Hugo Doubek) 45
 Драјден, Џон (John Dryden) 31
 Дувњак Радић, Жаклина 200
 Дука, Мара 74
 Дука, Паулина 74
 Дука, породица 74
 Думнић, Марија 58, 118, 127
 Дучић, Нићифор 161, 162
 Душни, Јозеф 121
 Ђаковић, Богдан 174
 Ђеминијани, Франческо (Francesco Gemiani) 83
 Ђоковић, Предраг 171, 175, 177, 180
 Ђорђевић, Владан 19, 22, 24, 48, 52, 57, 60, 61, 117, 162, 167, 189, 190, 192, 195, 198, 199, 202, 205, 211, 212, 219, 223
 Ђорђевић, Владимир 55, 134, 142
 Ђорђевић, Димитрије Ц. 112, 116, 119–122, 125, 139, 141
 Ђорђевић, Јован 59, 104, 197
 Ђорђевић, Мирон 174
 Ђорђевић, Мита 169
 Ђорђевић, Мита Цврца 119
 Ђорђевић, Тихомир Р. 124, 125, 127, 147
 Ђорђевић Белић, Смиљана 143, 146
 Ђурђулов, Јован 130
 Ђурић, Хранислав 49
 Ђурић Клајн, Стана 14, 16, 17, 31, 52, 83, 103, 162, 167
 Ђурковић, Никола 34, 49, 135, 218
 Езер, Кристијан (Christian Oeser) 77
 Жганец, Винко 171
 Живковић, Васа 74, 94, 154
 Живковић, Драгиша 15, 16, 19, 194, 196, 197, 200, 201, 203, 204, 206
 Живојин, Ђакон 162
 Зајц, Иван 45, 68
 Звонарж, Јозеф (Josef Leopold Zvonař) 158
 Зеремски, Иларион 159
 Зечевић, Ана М. 16
 Златојевић, Славко 196
 Зуркан, свештеник 168
 Иванић, Душан 9, 11, 15, 16, 19, 194, 197–203, 205, 206
 Иванишевић, Јован 13, 38, 45–47, 181, 217
 Ивановић, Весна 51
 Ивановић, Катарина 143
 Ивановић Баришић, Милина 135
 Игњатовић, Јаков Јаша 13, 15, 17–20, 29, 49, 50, 63, 74, 89–99, 104, 127, 150–155, 158, 159, 179, 183, 184, 186, 190, 193–199, 201, 202, 205, 206, 212, 223
 Икар, Бернар 113
 Илија, учитељ појања 175
 Илић, Коста 87
 Инокентије, митрополит 58
 Јагић, Ватрослав 161
 Јакшић, Ђура 16, 102
 Јанић, Милан 12
 Јанковић, Емануил 83
 Јанковић, Јасмина 94
 Јанковић, Коста 164
 Јаус, Ханс Роберт (Hans Robert Jauss) 213
 Јенко, Даворин 45, 55, 59, 102, 120

- Јенко, Симон 102
 Јеремић Молнар, Драгана 17, 71, 79, 88
 Јерковић, Зоран 12
 Јиричек 149
 Јовановић, „Аћа“ 69
 Јовановић, Анастас 52, 143, 144
 Јовановић, Владимир 19, 22, 55, 56, 118, 143, 181, 198, 202, 210
 Јовановић, др Ђока 115
 Јовановић, Ђорђе 143
 Јовановић, Јелена 17
 Јовановић, Јован Змај 16, 31, 34, 46, 55, 72, 81, 104, 120, 181
 Јовановић, Константин А. 52
 Јовановић, Милан 55, 87
 Јовановић, Паја 81, 143
 Јовановић, Тоша 69
 Јовићевић, Татјана 85
 Јосиф II (Josef II), цар 64
 Јосифовић, Георгије 176, 177
- Калауз, Алојз 52
 Калик, Спира 24, 57
 Каниц, Феликс Филип (Felix Philipp Kanitz) 18, 80, 118
 Каравађо (Michelangelo Merisi, il Caravaggio) 34
 Карађорђевић, Александар, кнез 106
 Карађорђевић, Александар, краљ 79
 Карађорђевић, Персида, кнегиња 78, 107
 Каракашевић, М. 82
 Караџић, Вук Стефановић 20, 24, 81, 94, 124, 132, 135, 143, 149, 151, 155, 161, 168, 169, 209
 Караџић, Мина вид. Вукомановић, Мина
 Кармен Силва (Carmen Sylva) вид. Елизабета/Јелисавета
 Карол I Хоенцолерн (Karl Eitel Friedrich Zephyrinus Ludwig von Hohenzollern-Sigmaringen), краљ 81, 110
 Касапиновић, Светислав 55
 Каћански, Стеван В. 45
 Качеровски, В. 87
 Кекић, Тадија 119
 Кешко, породица 111
- Киндерман, Вилијам (William Kinderman) 19
 Кличкова, Јелена 42, 45
 Ковачевић, Душко М. 20
 Ковачевић, Саша 12
 Кодина, Ирина 102
 Коен, Самуило 52
 Којић, Коша 186
 Кокановић Марковић, Маријана 12, 17, 18, 34, 37, 46, 47, 60, 70, 71, 73, 77, 78, 82–84, 88–92, 94, 96, 117, 120, 181, 184, 206, 220
 Конард, Никола 121
 Константиновић, Катарина 52
 Коњовић, Петар 46, 47, 49, 217
 Кордић, Радоман 200
 Костић, Лаза 19, 21, 25, 27, 30, 51, 55, 61, 74, 99, 100, 102–104, 127, 143, 145, 158, 191, 194, 195, 202, 212, 219
 Костић, Милан П. 16
 Костић, Миливоје М. 110
 Котур, Душан 163
 Крајачић, Гордана 61
 Кранчевић, Драгомир 65, 66
 Краут, Вања 23
 Крестић, Василије Ђ. 22, 210
 Крестић, Димитрије 161
 Крестић, Мита 74
 Крестић, Петар В. 93
 Кришан, Јован 168
 Кркљуш, Љубомирка 159
 Крстић, Ђорђе 143
 Крстић, Никола 19, 23, 59, 110, 117, 198, 202, 219
 Крстић, Петар 46
 Кујунџић, Милан Абердар 51, 55, 57, 76, 218
 Кукуљевић Сакцински, Иван 82, 161
 Кулишић, Шпиро 135
 Кумануди, Андрија Андра 110
 Кумануди, Јован 110
 Кумануди, Милка 77, 119
 Курелац, Фран 50
 Кусовац, Никола 23
 Кутлај, Еврен 57
 Кухач, Фрањо 52

- Лаза, виолиниста из Бачке 154
Лазаревић, Лаза 16, 76, 81
Лајић Михајловић, Данка 9, 12, 17, 128, 135,
146–150, 155
Ланг, Конрад (Konrad Lang) 86
Ланер, Јозеф (Joseph Lanner) 63
Ластих, Пера 72
Латковић, Видо 198
Леве, К., композитор 83
Лекок (Lescocq), композитор 76
Леополд II (Leopold II), цар 64
Лесковац, Младен 21, 31, 154
Лешјанин, Боса 119
Лжичар, Славољуб 45, 46
Лисински, Ватрослав 45
Лист, Франц (Ferenc Liszt) 65, 88
Лифка, Адолф 112, 113
Лома, Миодраг 11, 59
Лорцинг, Алберт (Albert Lortzing) 64
Луј XV (Louis XV), краљ 106
Луј XVI (Louis XVI), краљ 106
Лукић Крстановић, Мирослава 105, 114,
123, 127, 128, 137, 139, 140, 143
- Љвов, Алексеј Фјодорович (Алексеј Фёдо-
рович Љвов) 171
Љубинковић, Тодор 187
Љубиша, Стефан Митров 15
- Мазе, Каспар (Kaspar Mease) 122
Мајербер, Ђакомо (Giacomo Meyerbeer) 64
Мајински, Влајко 101
Маклачи, Стивен (Stephen McClatchie) 48
Максимовић, Аксентије 45
Макуљевић, Ненад 17, 18, 26, 27, 70, 100,
117, 142, 220
Мале, Албер (Albert Malet) 18, 76, 113–116,
164, 182, 183, 191, 223
Маленица, Никола 168
Малер, Густав (Gustav Mahler) 48, 65
Мандић, Биљана 175
Манојловић, Коста 52, 57, 58, 148, 180
Манукбеј, кнез 111
Манукбеј, Гриша 111
Манукбеј, Олга 111
- Марија Лихтенштајн, принцеза 52
Маринковић, Јосиф 34, 45, 120, 163, 217
Маринковић, Прибислав Б. 110
Маринковић, Соња 14
Марјановић, Владимир 12
Марјановић, Јована 12
Марјановић, Наташа 17, 70, 158, 163, 171,
173, 184, 205
Марјановић, Никола 12
Марковић, Зоран 12
Марковић, Марина 24
Марковић, Светозар 15
Марковић, Таса 121
Марковић, Татјана 14, 17, 55, 196
Марковски, Михал Павел (Michał Paweł
Markowski) 213–215
Матавуљ, Симо 19, 21, 23, 51, 68, 81, 120,
199, 201, 202, 218
Матицки, Миодраг 85
Маћејовски, Мара 87
Мауковић, Миливоје 143
Махмуд II (Mahmud-u sāni), султан 53
Медаковић, Данило 161
Медаковић, Дејан 22
Медаковић, Милорад 161
Менделсон, Феликс (Felix Mendelssohn)
80, 117
Мертл, Јован 87
Метерних, Клеменс Венцел фон (Klemens
Wenzel von Metternich) 93
Микавица, Дејан 192, 212
Микеланђело (Michelangelo di Lodovico
Buonarroti Simoni) 34
Милановић, Биљана 17, 27, 34, 44, 57, 60,
96, 97, 123, 173
Милетић, Светозар 99, 104, 161
Милијић, Бранислава 204
Миликшић, Јован 184
Милин, Мелита 16
Милићевић, Ана вид. Ракић, Ана
Милићевић, Милан Ђ. 15, 16, 19, 22, 24, 27,
59, 72, 76, 77, 117, 120, 127, 133, 161–164,
167, 171, 180, 181, 195, 198, 202, 218,
219, 223
Милићевић, Мита 72, 162

- Миловановић, Ђорђе 143
 Миловановић, Милован 115
 Миловук, Милан 34, 49, 50, 76, 110, 217
 Милосављевић, Ика 119
 Милосављевић, Петар 213
 Милутиновић, Зоран 21
 Милутиновић, Светлана 12
 Милутиновић, Сима 50
 Милчински, Алозиј (Alojzij Milčinski) 38
 Миљанов, Марко 148
 Мировић, Димитрије 168
 Митровић, Катарина 78, 106
 Митровић, Милован 127
 Мићић, Радован 15
 Михаило (Јовановић), митрополит 139, 161–164
 Михајловић, Димитрије Мита 50, 218
 Михајловић, Драгослав М. 86
 Мишковић, Наташа 17, 18, 180
 Младеновић, Оливера 92
 Мојсиловић, Јосиф 52
 Мокрањац, Стеван Стојановић 13, 14, 34, 38, 45, 46, 49, 57, 58, 60, 120, 159, 161, 163, 166, 167, 180, 189, 217
 Морарију-Андрејевић, Силвестер 168
 Морфидис Нисис, Александар 34–37, 71, 72, 83, 167, 171, 173, 217
 Мотл, Феликс Јозеф фон (Felix Josef von Mottl) 65
 Моцарт, Волфганг Амадеус (Wolfgang Amadeus Mozart) 64, 119
 Моша, гајдаш из Даља 154
 Мутибарић, Јеротеј 158
 Нагошевић, Ђорђе 55, 74, 110, 173
 Недић, Милан 12
 Неимаревић, Ивана 12
 Нелидов, Александар Иванович 53
 Ненадовић, Јеврем 107
 Ненадовић, Љубомир 15, 19, 24, 27, 68, 74, 81, 94, 120, 190, 191, 197, 198, 205, 211, 212, 223
 Ненин, Миливој 212
 Ненић, Ива 146
 Никиш, Артур (Arthur Nikisch) 65
 Николај I Романов, цар 51
 Николајевна, Милица, кнегиња 51
 Николајевич, Петар (Пётр Николаевич) 51
 Николић, Ана рођ. Десанчић 37
 Николић, Ваза 52
 Николић, Десанка 125
 Нинковић, Петар 187
 Ниче, Фридрих Вилхелм (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 63
 Новак, Виктор 46
 Новаковић, Стојан 52, 60, 76, 77
 Новотни, Вацлав Јуда (Václav Juda Novotný) 46
 Нушић, Бранислав 16, 19, 21, 26, 57, 58, 60, 61, 68, 108, 109, 112, 118–121, 195, 205, 219–221
 Обер, Данијел Франсоа Еспри (Daniel François Esprit Auber) 45
 Обрадовић, Доситеј 211
 Обреновић, Александар, краљ 76, 80, 113, 164
 Обреновић, Анка 17, 71, 79
 Обреновић, династија 23, 60, 79, 115
 Обреновић, Јеврем 71, 78, 80
 Обреновић, Јулија, кнегиња 112, 117, 23
 Обреновић, Милан, краљ 22, 80, 106, 140, 141
 Обреновић, Милош, кнез 27, 58, 69, 80, 93, 125, 144, 145, 161
 Обреновић, Михаило, кнез 51, 52, 61, 79, 80, 94, 106, 107, 109, 112, 117, 123, 147, 149, 161, 182, 209, 210, 221
 Обреновић, Наталија, краљица 19, 23, 57, 61, 66, 67, 72, 77, 79, 110–112, 119, 198, 201, 202, 218, 220
 Обреновић, Томанија 78, 80
 Огњеновић, Шпира (Спиридон) 50, 51
 Одојевски, Владимир Фјодорович (Владимир Фёдорович Одоевский) 171, 172
 Орешковић, Димитрије Мита 150–152, 154
 Остојић, Тихомир 13, 19, 21, 24, 38, 39, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 84, 163, 172–174, 178, 179, 199, 217
 Офенбах, Жак (Jacques Offenbach) 64

- Павић, Милорад 201
 Павковић, Никола 127
 Павловић, Дамјан 158
 Павловић, Ђорђе 51, 218
 Павловић, Јован 51, 55
 Павловић, Раја 87
 Павловић, Теодор 93, 149
 Павловић Самуровић, Љиљана 84
 Паганини, Николо (Niccolò Paganini) 68
 Паизјело, Ђовани (Giovanni Paisiello) 83
 Пајевић, Арса 82
 Палавестра, Предраг 21, 25, 145, 212
 Панаотовић, Марија 83
 Пантелић, Никола 135
 Пантелић, Стеван 74, 102
 Пантић, Михајло 11
 Панчић, Јосиф 81, 117
 Партеније, митрополит 189
 Пауел, Дејвид (David Powell) 19
 Пачић, Јован 50
 Пачу, Јован 13, 38, 44, 84–86, 94, 194, 209, 217
 Пашћан Којанов, Светолик 174, 187
 Пејовић, Роксанда 17, 55, 79, 156, 172
 Пековић, Слободанка 198, 204, 214
 Пено, Весна 17, 27, 119, 156, 157, 161, 163, 167,
 171, 175, 178, 180
 Перикле 145
 Перић, Ђорђе 16, 52, 79, 99, 105
 Перић, Пера 101, 146
 Перковић Радак, Ивана 17, 27, 34, 175, 182
 Перовић, Латинка 24, 211
 Перуничкић, Бранко 110
 Петан, Хјуберт (Hubert Pettan) 68
 Петар (Јовановић), митрополит 162
 Петефи, Шандор (Petőfi Sándor) 101
 Петровић, Арсеније 143
 Петровић, Бошко 43
 Петровић, Василије 86
 Петровић, Гедеон 157, 158
 Петровић, Даница 11, 17, 24, 57, 76, 96, 119,
 134, 156, 159, 161, 164, 171, 172, 178–
 180, 184, 186
 Петровић, Коста 177
 Петровић, Настас 76
 Петровић, Петар Ж. 135
 Петровић, Радмила 128
 Петровић, Светозар 151, 153
 Петровић Његош, Мирко 51, 54, 55
 Петровић Његош, Никола I 19, 23, 24, 50–
 52, 54, 55, 147, 148, 189, 198, 219, 220,
 223
 Петровић Његош, Петар 16, 24, 94, 161, 190,
 211
 Пешић, Радмила 151
 Пиндар 144
 Пиркхерт, Едуард М. (Eduard Maximilian
 Pirkhert) 88
 Подруговић, Тешан 151
 Покорни, Драгутин Ф. 87
 Полит, Јован 35, 89, 95, 129, 167
 Полит, Пера 95
 Полит, породица 49, 50
 Полит Десанчић, Михаило 19, 22, 30, 32,
 35, 36, 49, 74, 75, 95, 167, 169, 171, 192,
 196, 201, 212, 218, 223
 Поповић, Богдан 119
 Поповић, Гаврило 164
 Поповић, Димитрије 164
 Поповић, Дионисије 178
 Поповић, Душан Ј. 110, 158
 Поповић, Ђорђе 84, 104
 Поповић, Јанићије 161
 Поповић, Јован 174
 Поповић, Јован Стерија 15, 74, 85, 90
 Поповић, Марко 201, 220, 221
 Поповић, Михаило 76
 Поповић, Радомир 52
 Поповић, Сима 158, 159
 Поповић, Стеван (Васин) (Чика Степа) 49,
 95
 Поповић, Стеван Вацки 76
 Поповић, Стеван, пијаниста 102
 Поповић, Тања 11, 200, 201, 203, 204
 Поповић, Цецилија 117
 Предић, Миљивој 58
 Предић, Урош 13, 21, 46, 143, 144, 191
 Прејер, Готфрид (Gottfried Prayer) 34
 Прелић, Младена 103
 Прита, Михајло 87
 Протић, Предраг 209

- Протић Ресавац, Цајка 81
 Прошић Дворнић, Мирјана 113, 118, 125, 126
 Пушибрк, Васа 43, 44, 172–174
- Радивојевић, породица 184
 Радивојевић, Љубомир 47
 Радичевић, Бранко 16, 24, 49, 50, 85, 94, 143, 145, 218
 Радовић, Бранка 16, 51
 Радонић, Новак 74, 143
 Рајачић, Јосиф 102, 168
 Рајевски, Михаило Ф. 30, 159–161, 168, 171
 Рајковић, Ђорђе 147, 209
 Рајковић, Мица рођ. Новаковић 77
 Ракић, Ана рођ. Милићевић 72, 77, 162
 Ракић, Димитрије Мита 77
 Ракић, Милан 77
 Ракочевић, Селена 131–135
 Ракхманова, Марина 171, 172
 Рандал, Вилијам Лауел (William Lowell Randall) 215
 Рандхартингер, Бенедикт (Benedict Randhartinger) 34
 Рафаело (Raffaello Sanzio) 34
 Рачки, Фрањо 82, 161
 Ремењи, Едвард (Reményi Ede) 103
 Риђички, Јелена 30, 75
 Риђички, Павле 30, 50, 75, 149
 Риђички, породица 75
 Римски, Петар 177, 178
 Ристовић, Милан 110, 122, 201, 220, 221
 Ристовић, Ненад 12
 Рогановић, Гордана 135
 Розмир, породица 74
 Росини, Ђоакино Антонио (Gioacchino Antonio Rossini) 38, 68
 Росић, Татјана 15, 16, 195, 196, 201, 203, 206, 207, 209
 Рубенс, Петер Паул (Peter Paul Rubens) 34
 Рубинштајн, Антон (Антон Рубинштейн) 65
 Руварац, Димитрије 159
 Руже де Лил, Клод Жозеф (Claude Joseph Rouget de Lisle) 86
 Русан, Фердо 99
- Сава (Вуковић), епископ 157, 186
 Савић, Љуба 119
 Савић, Милан 13, 19–21, 23, 25, 27, 30, 36, 37, 49, 50, 52, 67, 68, 71, 74, 75, 95, 101, 105, 127, 146, 150–152, 154, 159, 167, 172, 187, 191, 195, 196, 201, 202, 212, 218–220, 223
 Саид Ефендија 57
 Сандић, Александар 55
 Сарасате, Пабло де (Pablo de Sarasate) 65
 Свобода, Јосеф (Josef Svoboda) 87
 Секулић, Лазар 83
 Серлиндис, Серафим 168
 Сехтер, Симон (Simon Sechter) 169, 170
 Симић, Владимир 176, 180, 181
 Симић, Павле 143
 Симић, Стојан 106
 Синик, Ђузепе 34
 Синик, Франческо 34
 Скерлић, Јован 16, 104, 196, 206
 Славјански, Дмитриј Александрович (Дмитрий Александрович Агрéнев-Славјанский) 57
 Слапшак, Светлана 145, 200, 207, 211, 212
 Софрић, Павле 19, 20, 96, 134, 175–178, 184, 197, 212
 Стајевић, Свет. 119
 Стајић, Васа 36, 50
 Стајић, Јован 52, 218
 Стајић, Мита 82, 83, 87
 Стаматовић, Павле 158
 Станишић, Катарина 117
 Станковић, Јосиф 30, 73, 74
 Станковић, Корнелије 13, 14, 23, 30–36, 45, 52, 53, 72, 75, 84, 87, 88, 94, 96, 98, 105, 116, 117, 149, 156, 158, 160, 161, 163, 168–170, 172, 173, 179, 181, 184, 217
 Станковић, Милош 157
 Станковић, Пава 30, 74
 Станковић, породица 74
 Станковић, Стеван А. 87
 Станковић, Урош 158
 Станојевић, Лаза 49
 Станојевић, Милена 104
 Стефан (Стратимировић), митрополит 157, 177

- Стефанија, надвојвоткиња 110
 Стефановић, Димитрије Е. 177
 Стефановић, Димитрије И. 11, 163, 186
 Стефановић, Коста 119
 Стефановић, Мита 121, 219
 Стојадиновић, Василије 84
 Стојадиновић, Јелисавета 181
 Стојадиновић, Милица Српкиња 19, 24, 76, 81, 84, 124, 127, 129–135, 137–140, 145–147, 180, 188, 189, 191, 194–196, 201, 202, 208, 209, 218, 223
 Стојаковић, Ђорђе 75, 149, 168
 Стојановић, Дубравка 27, 118, 121, 122, 126
 Стојановић, Евгеније 72, 84
 Стојановић, Јасна 84
 Стојковић, Арсеније 178
 Стојшић, Исидор Иса 151
 Столић, Ана 17, 18, 21, 26, 27, 50, 78, 80, 82, 106, 123, 208
 Стоукс, Мартин (Martin Stokes) 155
 Суботић, Јоаким (Аћим) 74, 157, 188, 205
 Суботић, Јован 19, 27, 30, 55, 60, 67, 68, 74, 75, 82, 92, 93, 95, 96, 127, 132, 133, 136, 148, 157, 158, 161, 172, 174, 175, 178, 181, 187, 188, 194–197, 199, 201, 202, 205, 208
 Суботић, Јулијана рођ. Десанчић 49
 Суботић, Катица 129, 130
 Суботић, породица 74
 Суботић, Савка 19, 21, 30, 49, 50, 71, 74, 75, 81, 82, 89, 95, 105, 129, 130, 148, 149, 172, 196, 202, 208, 218
 Сувајдић, Бошко 145

 Тадић, Милоје 87
 Тајшановић, Никола 173
 Талберг, Сигисмунд (Sigismond Thalberg) 169
 Тамбурић, Ђорђе 167
 Тен, Иполит (Hippolyte Taine) 213
 Теодосије (Мраовић), митрополит 139, 161, 162, 166
 Теофановић, Анђа 86
 Тик, Јохан Лудвиг (Johann Ludwig Tieck) 63
 Тимотијевић, Мирослав 78, 92, 143, 201, 220, 221

 Тителбах, Владислав 81, 143
 Тицијан (Tiziano Vecelli) 34
 Тодић, Миланка 71
 Тодоровић, Пера 19, 24, 49, 59, 61, 109–111, 137, 141, 142, 198, 199, 211
 Тодоровић, Полексија рођ. Бан 81
 Тодоровић, Стеван 19, 23, 27, 30, 34, 35, 57, 69, 81, 120, 143, 162, 173, 198, 219, 220
 Толингер, Роберт 37, 45, 47, 54
 Томандл, Миховил 55, 56
 Томашевић, Катарина 9, 12, 24, 96, 103
 Томић, Дејан 16
 Топаловић, Димитрије Мита 13, 38, 45, 154, 217
 Торсон, Т. 87
 Трбојевић, Спиридон 34
 Трифковић, Коста 49, 74, 218
 Трифунац, Павле 149

 Ђирић, Иса 105
 Ђирић, Милан 174

 Утјешеновић Острожински, Огњеслав 168

 Ферер, Данијел (Daniel Ferrer) 19
 Фидија 144
 Филаретес, грчки архимандрит 168
 Флашар, Мирон 145
 Флотов, Фридрих фон (Friedrich von Flo-tow) 67
 Фрајнд, Марта 30
 Фрајт, Јован 87
 Фрањо Јосиф / Франц Јозеф, цар 89, 110, 168
 Фукс, Игњат 82

 Хабермас, Јирген (Jürgen Habermas) 18, 220
 Хајдн, Франц Јозеф (Franz Joseph Haydn) 42, 83, 88
 Халасов, Будислава 117
 Ханслик, Едуард (Eduard Hanslick) 63
 Харгрејвс, Џон (John Hargraves) 19
 Хаузер, Арнолд (Arnold Hauser) 214
 Хауман, Хајко (Heiko Haumann) 18
 Хаџић, Антоније 74
 Хаџић, Јован 30, 55, 149

- Хаџић, породица 74
Хелмесбергер, Јозеф (Joseph Hellmesberger)
64, 65
Хендл, Георг Фридрих (Georg Friedrich
Händel) 31
Хербек, Јохан Ритер фон (Johann Ritter von
Herbeck) 64
Хердер, Јохан Готфрид фон (Johann Gott-
fried von Herder) 59, 195
Хердер, Хари (Harry Hearder) 81
Хомер (Омир) 144, 145
Хорват, Марци (Horvát Marczi) 105, 219
Хорејшек, Вацлав (Václav Horejšek) 45
Хофман, Ернст Теодор Амадеус (Ernst
Theodor Amadeus Hoffmann) 63
Христић, Коста 13, 19, 21, 51, 52, 58, 61, 69,
81, 106–112, 116, 117, 121, 127, 137, 139–
141, 161, 162, 181, 182, 190, 194, 195,
201, 202, 209, 210, 219–221, 223
Христић, Никола 209
Христић, Стеван 21
Хубер, Јасмина 57
Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) 18
- Цвајг, Штефан (Stefan Zweig) 65
Цветко, Драготин 33, 83, 103
Це, Јосиф 45
Цибулка, Алфонс (Alfonsz Zcibulka) 86
Цимбрић, Антоније 72, 76, 162
Цицварић, породица 121, 219
Цукић, Коста 117
- Чајкановић, Веселин 134
Чоловић, Иван 124, 125
Чупић, Дионисије 158
- Џејмс, Вилијам (William James) 18
Џепина, Мирјана 90, 129
Џоунс, Џозеф (Joseph Jones) 19
- Шаванишевић, М. 87
Шаг, Јозеф (Joszef Sàgh) 42
Шантић, Алекса 16
Шапчанин, Милорад Павловић 16, 25, 57,
76, 87, 121, 122, 186, 219
Шијачки, Стев. Мил. 86
Шкловски, Виктор Борисович (Виктор Бо-
рисович Шклóвский) 19, 213
Шлезингер, Јосиф 79, 112
Шопен, Фредерик (Fryderyk Franciszek
Chopin) 38
Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer)
63
Шрам, Стеван 57
Штиљановић, Стеван 186
Штраус, Јохан (Johann Strauß) 63, 64, 83, 154
Штраус, Јохан (син) (Johann Strauß) 94
Штросмајер, Јосип Јурај 82
Штурм, Лепа рођ. Миловановић 77
Шуберт, Франц (Franz Schubert) 88
Шуман, Роберт (Robert Schumann) 42
Шупљикац, Стеван 99, 158

*Реџисџар сачинила
Ташјана Пивнички Дринић*

Наташа Марјановић
МУЗИКА У ЖИВОТУ СРБА У 19. ВЕКУ

Издавачи

МАТИЦА СРПСКА
Матице српске 1
Нови Сад

МУЗИКОЛОШКИ ИНСТИТУТ САНУ
Кнез Михаилова 36
Београд

За издаваче

проф. др Драган Станић,
председник Матице српске
др Катарина Томашевић,
директор Музиколошког института САНУ

Сћручни сарадник

Марта Тишма

Превод резимеа

Светлана Милутиновић

Лекѿор и корекѿор

Татјана Пивнички Дринић

Технички уредник

Вукица Туцаков

Дизајн корица

Милан Јанић

Пријрема комѿакѿи-диска (масѿерини)

Зоран Јерковић

Прелом

Владимир Ватић, ГРАФИТ, Петроварадин

Шѿамѿа

САЈНОС, Нови Сад

Шѿамѿа дискова

City records, Београд

ISBN 978-86-7946-275-6

CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

930.85(=163.41)”18”

78.03(=163.41)”18”

МАРЈАНОВИЋ, Наташа, 1984-

Музика у животу Срба у 19. веку : из мемоарске ризнице / Наташа Марјановић. – Нови Сад : Матица српска ; Београд : Српска академија наука и уметности, Музиколошки институт, 2019 (Нови Сад : Сајнос). – 264 стр. : илустр. ; 24 cm

Тираж 500. – Библиографија. – Summary. – Регистар.

ISBN 978-86-7946-275-6

а) Срби – Историја културе – Музика – 19. в.
COBISS.SR-ID 329901319